MUS REF
ML
160
.R55x
1901
Bd.3

gemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte

Band 3.

Von

Prof. Hermann Ritter

Verlag von
Max Hesse's
Leipzig-R.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Vervielfältigung vorbehalten.

Kunstverlag Max Schmitz, Leipzig-R.

Palestrina.

ALLGEMEINE ILLUSTRIERTE ENCYKLOPÄDIE DER MUSIKGESCHICHTE

VON

PROF. HERMANN RITTER
DOCENT DER MUSIKGESCHICHTE AN DER
KÖNIGLICHEN MUSIKSCHULE IN WÜRZBURG

DRITTER BAND

VERLAGSBUCHHANDLUNG VON MAX SCHMITZ IN
LEIPZIG-R.

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Otto Regel, Leipzig-N.

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Inhalt des III. Bandes.

Einleitung 3

Die Musikentwicklung auf dem Boden von Italien, hervorgerufen durch die Renaissance.

1. Die Musikentwicklung auf dem Boden von Rom . . 8
2. Die Musikentwicklung auf dem Boden von Venedig.
   a) Die ältere venetianische Tonschule (16. Jahrhundert) 50
   b) Die jüngere venetianische Tonschule (17. und 18. Jahrhundert) 56
3. Die Musikentwicklung auf dem Boden von Florenz . 62
4. Die Musikentwicklung auf dem Boden von Neapel.
   a) Komponisten der älteren neapolitanischen Tonschule 75
   b) Komponisten der jüngeren neapolitanischen Tonschule 81
5. Bedeutende musikalische Theoretiker auf dem Boden von Italien im 15., 16. und 17. Jahrhundert 87
6. Die Entwicklung der absoluten Instrumentalmusik, vornehmlich in Italien, vom 16. Jahrhundert an. (Die ersten Anfänge der Instrumentalkomposition in der römischen und venetianischen Tonschule, die Laute, die Blasinstrumente, die Anfänge der Orgel- und Klavierkomposition, die Geige, sowie die Entwicklung der »Sonate« durch die höhere Ausdrucksfähigkeit des Klaviers und der Geigeninstrumente) 97
7. Die Weltherrschaft der italienischen Oper, sowie der italienischen Musik überhaupt (Gesangs- und Instrumentalvirtuosentum), bis in das 19. Jahrhundert . . 129

Bibliographie 179

Die Musikentwicklung auf dem Boden von Italien,

hervorgerufen durch die Renaissance.

Einleitung.

Das Altertum war längst gestorben, in Trümmer geworfen und begraben; in Vergessenheit geraten war die Zeit, in welcher Unduldsamkeit der Römer die ersten Christen ihrer neuentstandenen Glaubensanschauungen und der daraus erwachsenen Lebensgewohnheiten wegen verfolgten, — da erblicken wir in der christlichen Kirche dieselbe grausame Unduldsamkeit. Die christliche Kirche war nach und nach in ihren Dogmen und Satzungen erstarrt, die jede andere Meinung und vor allem die freie Forschung bedrohten. Wie nun in der Natur Erstarrung endliche Auflösung hervorruft, so entstand innerhalb der grofsen Christenheit eine gewisse Unzufriedenheit, die sich in einem neuen Kulturwellenschlag, den wir mit dem Namen »Renaissance« bezeichnen, Luft machte. Der unaufhaltsam sich bethätigende Verstand, sowie die der Natur und dem wirklichen Leben zugewandten Sinne der Menschen wurden so lange in ihrem Ausdehnungsvermögen unterdrückt, bis sich, wie dies beim Dampf der Fall ist, der bei allzugrofsem Drucke die Wände des Kessels sprengt und sich befreit, auch hier eine Befreiung vor sich gehen mufste. Kein Wunder daher, wenn der Mensch in seinem Verlangen wieder in diejenige Zeit zurückgriff, in welcher nach vielen Seiten hin solche Ideale im Leben schon einmal verkörpert wurden. Mit seinen Geistes- und Kunstschätzen zogen die Menschen das Altertum wieder aus den Trümmern hervor, und trotz mannigfachen Widerstrebens (ein Beispiel in dieser Hinsicht ist der Fanatiker Savonarola) schmückte sich auch die Kirche mit den Trümmern des Altertums, welches man nun als klassisches, d. i. vorbildliches, erklärte. Die Zeit der Renaissance, der Wiedergeburt

des antiken Geisteslebens mit ihrer schönen Sinnlichkeit und ihrer natürlichen Denkweise war entstanden und wurde in ihr Recht eingesetzt. Aus dieser Bewegung erwuchs wieder die reine Freude am Schönen, das Aufblühen der Naturwissenschaften, eine neue Philosophie, kurz — Sinne, Vernunft und Phantasie des Menschen wurden mit einem neuen Lebensinhalte erfüllt.

Das Altertum, das in Griechenland und Rom auf Grund einer mafsvollen Sinnlichkeit, gepaart mit mafsvoller Einbildungs- oder Vorstellungskraft, eine herrlich-schöne Kultur hervorgerufen hatte, ging durch das Anwachsen einer zügellosen Sinnlichkeit und zügellosen Einbildungskraft zu Grunde. Mit Entstehung der christlichen Kultur schlug das menschliche Wesen in das strikte Gegenteil über. Das Auge erfreute sich nicht mehr an der Natur, nicht mehr an der Schönheit des menschlichen Körpers, wie es das klassische Altertum that. Was dort als höchster Vorzug des Menschen galt, wird hier als sündig erklärt; der Körper, das Fleisch des Menschen waren sündig, selbst das Denken, der Verstand, die Vernunft wurden verabscheut. Die einst bewunderten Kunstwerke der nunmehr als heidnisch betrachteten Kultur wurden zertrümmert, die Philosophen des Altertums, soweit sie nicht zum Aufbau der christlichen Kirche beitrugen, als Irrlehrer hingestellt, kurz gesagt: der Mensch trennte sich von einem natürlichen Leben und verinnerlichte sich in mafsloser Weise. Der christliche Mensch verbrachte sein Leben in Vorstellungen von einem anderen Leben, welches mit dem Erdenleben nichts mehr gemein hatte, und schuf sich mit Hilfe der Phantasie einen Himmel und eine Hölle, die seinen Idealen von einem nach dem Tode als wahrerkannten Leben entsprachen. Die Kirche war die Macht, welche die Menschen im Mittelalter ausschliefslich beherrschte; sie schrieb in allen Dingen vor: dem einzelnen Individuum, ganzen Völkern, sowie Kaiser und Königen, welche überhaupt nur durch die Kirche zu herrschen vermochten. Die Kirche befriedigte nicht nur die Vorstellungskraft der Menschen jener Zeit im höchsten Mafse, sondern auch den Sinnen gab sie das, was sie für gut hielt, und ebenso fand sie, da sie die Denknotwendigkeit des Menschen nicht unterdrücken konnte, auch für jene ihren Teil in der scholastischen Philosophie des Mittelalters.

Die Kirche und mit ihr die von ihr beherrschte Menschheit waren in starre Formen gebracht, und so war seit dem Altertume die menschliche Kulturbewegung von einer natürlich-schönen Sinnlichkeit und vernünftigen Denkarbeit, soweit die Mittel und die Erfahrung jener Zeit es gestatteten, nach dem Gesetze der Federkraft und des Kontrastbedürfnisses der Menschen, in Phantastik und Idealistik, welche aller Natur, aller Erfahrung und des vernünftigen Denkens entsagten, umgeschlagen; eine ins Mafslose ausgeartete Verinnerlichung und Einbildungskraft hatte als Triebfeder menschlichen Lebens die Oberhand gewonnen. Kein Wunder, dafs sich die Kirche in ihrem Fanatismus um ihre Ideale gerade so gebärdete, wie wir es zur Zeit des absterbenden Altertums gewahren. Es sei hier nur an die wundervolle echt menschliche Gestalt der Hypathia in Alexandria erinnert!

J. Burckardt wirft in seiner »Geschichte der Renaissance« die Frage nach dem ersten modernen Menschen auf und findet ihn in der Person des Saracenenschülers auf dem Kaiserthron Friedrich II. — In der Zeit der fränkischen Kaiser von Heinrich IV. (1056—1106) an bis zum Hohenstaufen Friedrich I. (1152—1190) steht das ganze Geistesleben unter dem Einflusse der geistlich theologischen Welt- und Lebensanschauung; diese, die von dem französischen Kloster Clugny ihren Ausgang genommen hatte, ging darauf hinaus, alles Weltliche im Geistesleben zu ersticken, zu vernichten und den Menschen schon auf Erden ganz dem Himmlischen in Gestalt der Kirche dienstbar zu machen. So bildete sich allmählich eine kirchlich-asketische Welt- und Lebensanschauung heraus, die der gesamten christlichen Welt jener Zeit ihre Fesseln anlegte: von den geistlichen Kreisen drang sie hinaus in die Wissenschaft und Philosophie, in denen sie als Scholastik zur Herrschaft gelangte. Auch ins Volk gelangte sie durch die Geistlichen, die damaligen Träger der Bildung, die Volkslehrer; aber hier machte sich der germanische Volkscharakter geltend, der für eine solche Welt- und Lebensanschauung wenig empfänglich ist; und in diesem Widerstreben gegen die letztere liegt der Charakter dieser Zeit als einer Übergangszeit vom Mittelalter zur Neuzeit. (Siehe in dieser Hinsicht Dr. H. Jantzens »Dichtungen«, Textproben der mittelhochdeutschen Frühzeit, herausgegeben und mit Einleitungen, Inhaltsangaben und Wörterbuch

versehen, Leipzig, G. J. Göschen, 154 S., in denen die bezeichnetsten Eigenschaften der Litteratur dieses Zeitalters vor Augen geführt werden.)

In Italien, wo die Antike nie ganz verloren gehen konnte, fand die Anbahnung der Renaissance bewufst schon im 14. Jahrhundert statt. Mit den drei Geistern: Dante*), 1265—1321, Petrarca, 1304—1374, und Boccaccio, 1313—1375, brach die Morgenröte der Wiedergeburt und Entfaltung von Wissenschaften und Künsten der Antike in Italien an. Plaidierte Petrarca für die Erhaltung altrömischer Denkmäler und vertiefte sich in die Dichtungen Virgils sowie der Provençalen, so war Boccaccio der erste, welcher auf seine Kosten Abschriften der Ilias und Odyssee aus Griechenland kommen liefs. Es war eine Periode des Ringens und Kampfes, des Bruches mit dem Alten auf dem Gebiete der Wissenschaft sowie der bildenden Künste. Durch das Studium der altgriechischen und lateinischen Sprache geschah ein Einblick in das Geistesleben dieser Völker, der die Wiedergeburt ihres Geisteslebens und ihrer Künste wünschenswert erscheinen liefs.

Das 15. Jahrhundert repräsentiert den eigentlichen Übergang von den Anschauungen des Mittelalters zu ganz neuen Ideen in Wissenschaft und Kunst.

Hatten die Niederländer Hubert und Jan van Eyk (1366—1426) die Malerei in Ölfarben erfunden, durch welche Technik gröfsere Wärme im Kolorit erzeugt wurde (Antonella da Messina vermittelte die Technik des Ölmalens, welche bald epochemachend wurde, von den Niederlanden nach Italien), so erstand in Johannes Gutenberg (1440—1450) der Erfinder der Buchdruckerkunst. Durch diese beiden Grofsthaten vollzog sich ein gewaltiger Umschwung in der Malerei und in der Wissenschaft. Der Erfindung des Musikdruckes mit beweglichen Typen durch Jörg Reyser (1481) in Würzburg wurde bereits früher gedacht. Auch auf dem Gebiete der Architektur bemerken wir einen Übergang von den bisherigen baulichen Traditionen zum antiken Baustile, insofern als dessen Formen jetzt zur Geltung gelangen. Aus dem mittelalterlichen Burgenbau entwickelte sich der Palastbau, indem man ihn durch Hallen

*) Siehe über das langsame aber sichere Aufkeimen der Renaissance sowie des neuen modernen Menschen das Dante-Werk von Fr. H. Kraus (1897).

und Arkaden, getragen von schlanken korinthischen Säulen, verzierte. Die Verwendung antiker Motive zur Ornamentik an Brunnen, Grabdenkmälern, Thüren und anderen Gegenständen läfst so recht die Rückkehr zu Kunstanschauungen des Altertums erkennen. In der Plastik gelangte die äufsere Gestalt des Menschen, gleich wie in der antiken Zeit, zur schönsten Darstellung, kurz — dramatisches und individuelles Leben atmeten die Kunst und Sprache wieder.

Dafs die Musik bei diesem Wiederaufjauchzen des Menschen nach Schönheit und bei der Rückkehr des Menschen zu gröfserer Natürlichkeit nicht zu kurz kam, ist wohl begreiflich; denn gerade die Musik ist immer und stets das Abbild, das Spiegelbild des Empfindungslebens der jeweiligen Zeit.

Ist nun wohl Florenz so recht eigentlich der Ort, wo die neugewonnenen Lebens- und Kunstanschauungen besonders in der Musik hervortraten, so ist doch auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik, die in Rom ihre Centrale hatte, der Einflufs nach Hinneigung zur Schönheit und gröfster Natürlichkeit deutlich zu bemerken. Auch sie kann sich des Einflusses ihrer Zeit nicht entziehen, auch sie streift die alten scholastischen Fesseln ab, in welche sie das Mittelalter gebannt hatte, und zeitigt eine herrliche Blüte reinster Kunst. Wie wir bereits sahen, waren es die Völker des Nordens, vor allem die Niederländer gewesen, welche Italien auf seine musikalische Selbständigkeit vorbereitet hatten. Besonders einflufsreich sehen wir die Niederländer in Rom und Venedig werden, indem sie hier die kontrapunktische und polyphone Schreibweise auf dem Gebiete des Kunstgesanges im a-capella-Stile entwickelten, so dafs wir von einer römischen und von einer venetianischen Tonschule reden können.

1. Die Musikentwicklung auf dem Boden von Rom.

Wer ist als Begründer der römischen Tonschule anzusehen?

Claudio Goudimel, wahrscheinlich ein Schüler von Josquin des Près. Geboren um 1511 in Frankreich in der Franche-Comté, befand sich Goudimel um 1540 in Rom als Vorstand einer Musikschule, in welcher u. a. G. Animuccia, S. Bettini, A. Merulo, G. M. Nanini und G. Palestrina lernten. 1555 kehrte Goudimel nach Paris zurück, wo er Inhaber einer Notendruckerei wurde, in welcher er mehrere seiner Tonwerke vervielfältigte. 1562 trat Goudimel zur reformierten Kirche über, zog sich aber durch Einführung von frischklingenden und natürlich wirkenden Volksliedermelodien in den Kirchengesang den Hafs der Geistlichkeit zu und wurde in Lyon in der Bartholomäusnacht am 24. August 1572 ermordet.

Goudimels Kompositionen weisen einen volkstümlich-einfachen Stil auf. Aufser einigen Sammlungen von französischen Chansons bestehen seine Arbeiten meist aus kirchlichen Tonwerken, wie Messen, Motetten, Psalmen, Magnifikaten etc. In den römischen Kirchenarchiven sind bis heute noch gröfsere Werke von Goudimel handschriftlich enthalten. Veröffentlicht sind von Goudimel folgende Sammlungen: »Liber quartus ecclesiasticarum cantionum«, 1554. »Horatii Flacci odae ad rhythmos musicos redactae«, 1555. »La fleurs des chansons des deux plus excellens musiciens etc.«, 1567. Noch im 19. Jahrhundert befanden sich folgende Werke Goudimels beim calvinistischen Gottesdienste im Gebrauche: »Les psaumes de David mis en musique à 4 parties, en forme de motets«, 1562 und »Les psaumes de David mis en rime française par Clement Marot et Théodore de Bèze, mis en musique à 4 parties etc.«, 1565. (Aus der letzteren Sammlung hat auch die lutherische Kirche

einzelne Melodien in ihren Kultus herübergenommen, wie z. B. die Melodien zu den Chorälen »Wenn wir in höchsten Nöten sein«, »Herr Gott, dich loben wir«, »Freu' dich sehr, o meine Seele« u. a. m.

Welcher Italiener ist als Vorläufer Palestrinas zu nennen?

Costanzo Festa, geb. in Florenz im Anfange des 16. Jahrhunderts, gest. als Sänger der päpstlichen Kapelle am 10. April 1545. Als gröfster Kontrapunktiker der römischen Tonschule vor Palestrina hat Festa dreistimmige Madrigale, Motetten, Litaneien, sowie ein schönes Tedeum geschrieben. Das Tedeum Festas wird noch heutigen Tages am Frohnleichnamstage, bei der Papstwahl, sowie bei einer Kardinalernennung von der Sixtinischen Kapelle in der Basilika des Vatikan gesungen. Sein Stil hat bereits die Anmut, Würde und Klarheit der Schreibweise Palestrinas, zu dem er sich ungefähr wie Perugino zu Rafael verhält. Festa trat 1517 in die päpstliche Kapelle, als deren Mitglied er bis zu seinem Tode verblieb.

Welcher Tondichter war der eigentliche Hauptrepräsentant der römischen Tonschule?

Palestrina, (Giovanni Pierluigi da Palestrina, auch Joannes Peteraloysius Praenestinus genannt), ein Schüler Claudio Goudimels, ist als das Haupt der römischen Tonschule zu nennen.

Wann und wo wurde G. P. da Palestrina geboren?

Giovanni Pierluigi da Palestrina wurde in Palestrina (im alten Präneste) nahe bei Rom im Jahre 1514 oder 1524 geboren.

Was knüpft sich an den Namen Palestrina für die Entwicklung der Tonkunst?

An den Namen Palestrina knüpft sich für die Entwicklung der Tonkunst zum erstenmale der Begriff höchster Entfaltung musikalischen Könnens zum Zwecke des Ausdruckes des tiefst Empfundenen im menschlichen Innern. Palestrina ist gleich Rafael der Abschlufs einer langvorausgegangenen Kunstentwicklung.

Wann kam Palestrina nach Rom, um Musik zu studieren?

Palestrina kam im Jahre 1540 nach Rom, um in der Schule Goudimels Musik zu studieren.

Welche Stellung hatte Palestrina zunächst in Rom als Kirchenmusiker inne?

Die Stelle eines Maëstro de' putti (Lehrer der Knaben) in der Capella Giulia im Vatikan vom Jahre 1551 an; sein Aufsehen erregendes Talent trug ihm sehr bald den Titel »Maëstro della Capella della basilica Vaticana« ein.

Welche Werke schrieb Palestrina in der Stellung als »Maëstro de' putti« in der Capella Giulia?

Einen Band 4- und 5-stimmiger Messen, 1554 veröffentlicht und dem Papst Julius III. gewidmet, der Palestrina am 13. Januar 1555 in das Kollegium der päpstlichen Sänger berief und ihn zum Leiter und Vorsteher der Sixtinischen Kapelle machte.

Wann und warum mufste Palestrina aus dem Kollegium der päpstlichen Sänger ausscheiden?

1555 (am 30. Juli). Als Grund wird angegeben, dafs Papst Paul IV. (Caraffa), der nach Julius III. und nach Marcellus II. Tode als Oberhaupt der römischen Kirche regierte, keinen verheirateten Sänger in seiner Kapelle leiden konnte. Ein anderer Grund zur Entlassung Palestrinas aus dem Kollegium der päpstlichen Sänger soll das im Jahre 1555 herausgegebene erste Buch Madrigale gewesen sein, welche dem Tondichter wegen der als leichtfertig erkannten Texte bittere Vorwürfe eintrugen. Obgleich nun die Texte durchaus nicht leichtfertig oder gar schlüpfrig, sondern in der herkömmlichen Weise, wie sie bei Madrigalen üblich waren, mifsbilligte dieselben Papst Paul IV., der als Rigorist bekannt war.

Welche Stellung erhielt Palestrina als Ersatz?

Die Stellung als Kapellmeister an der Lateranischen Hofkirche (S. Giovanni im Lateran) 1555 am 1. Oktober.

Welche berühmten Werke schrieb Palestrina als Kapellmeister an der Kirche S. Giovanni im Lateran?

Das 8-stimmige »Crux fidelis« und die »Improperien«. (Die Improperien oder Vorwürfe enthalten die Klagen Christi

über das Volk, das ihn ans Kreuz geschlagen; dieselben bewegen sich in einfachen Dreiklangsformen.)

Welche Anstellung erhielt Palestrina nach derjenigen an der Lateranischen Hofkirche?

Die Kapellmeisterstelle an der Kirche S. Maria Maggiore im Jahre 1561.

Welches kirchengeschichtliche Ereignis zu Palestrinas Zeit erhielt eine Bedeutung in Bezug auf die Lebensfrage der polyphonen Tonkunst oder Figuralmusik?

Das Tridentiner Konzil im Jahre 1565. (Todesjahr des Papstes Pius IV.)

Welche Forderungen wurden auf dem Tridentiner Konzile an die Kirchenmusik, welche damals im a-capella-Stile wurzelte, gestellt?

Wiederher- oder Richtigstellung des Chorales oder der alten Liturgie, ferner weniger Verkünstelung, gröfsere Einfachheit und somit bessere Verständlichkeit des gesungenen Wortes in den a-capella-Chören der sogenannten Figuralmusik. Man beriet in der 22. Sitzung des Konzils, die Musik bei Messen und überhaupt im Gottesdienste von allem Unreinen und Ungehörigen zu säubern. In der 24. Sitzung wurde ganz allgemein beraten, acht zu geben auf die Mifsbräuche in der Musik beim Gottesdienste. (Viele Tonsetzer komponierten oder kontrapunktierten Messen über weltliche Lieder, ein Mifsbrauch, der den Widerspruch der geistlichen Würdenträger erregte; diese wandten sich gegen die kontrapunktischen Formen und gegen die Figuralmusik, welche, wie bekannt, das Ergebnis der Bestrebungen während eines langen Zeitraumes war. Dieselbe wäre beinahe den Synodalbeschlüssen erlegen, wenn nicht einige Beschützer derselben, besonders der Abgesandte des Kaisers Ferdinand I. auf dem Konzile für dieselbe gesprochen hätten.)

Auf welche Weise wurde Palestrina in die Angelegenheit von der Reform der Kirchenmusik in Bezug auf gröfsere Einfachheit im Ausdrucke hineingezogen?

Nach Beendigung des Konzils von 1565 begann Papst Pius IV. ein Interesse an der Reform der Kirchenmusik zu nehmen

und übertrug 1564 die Ausführung und Überwachung dieser Operation acht Kardinälen, unter denen sich Kardinal Vitellozzo Vitelli und Kardinal Carlo Borromeo befanden. Kardinal Vitellozzo Vitelli bestimmte acht Sänger der päpstlichen Kapelle (Antonio Calasans, Federigo Lazisi, Ludovico Vescovi, Vicenzo Vimercato, Giov. Antonio Merlo, Francesco des Torrès, Francesco Soto und den Niederländer Christian Haymeden) auf Grundlage ihrer Beratungen Beschlüsse zu fassen, nach welchen sodann die Bestimmungen für die Kirchenmusik formuliert werden sollten. Beschlossen wurde: keine Messen über Volkslieder zu singen und zu Motetten nur autorisierte Texte zu wählen. Kardinal Borromeo, der die Verständlichkeit der Texte zur Sprache brachte, kam auf den Gedanken, Palestrina mit in diese Angelegenheit hineinzuziehen, denn es wurde bemerkt, dafs dasjenige, was man von der Musik für die Kirche fordere, schon in Festas »Te Deum laudamus« und in Palestrinas »Improperien« gelöst sei. Borromeo liefs Palestrina rufen und legte ihm die Aufgabe, ein Musterwerk für die Kirche zu schreiben, ans Herz. Palestrina schuf hierauf drei Messen, deren Motto, von Palestrinas Händen am Anfange geschrieben, lautet: »Domine illumina oculos meos«. Am 28. April 1565 fand im Palaste des Kardinals Vitellozzo Vitelli die Aufführung der drei Messen statt, wobei die sogenannte Marcellusmesse das meiste Entzücken erregte. Kardinal Borromeo berichtete seinem Onkel, dem Papste Pius IV., den Hergang und so kam es, dafs jene Messe am 19. Juni 1565, bei Gelegenheit der Feier des Bündnisses des päpstlichen Stuhles mit den Eidgenossen der Schweiz, in der Sixtinischen Kapelle zur Aufführung gelangte. Borromeo selbst celebrierte am Altare, und nachdem Palestrinas Musik verklungen war, soll Pius IV. ausgerufen haben: »Das sind die Harmonien des neuen Gesanges, welchen der Apostel Johannes aus dem himmlischen Jerusalem tönen hörte, und welche uns ein irdischer Johannes im irdischen Jerusalem hören läfst«.

»Die nachtridentinische Choralreform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts.« So betitelt sich ein Buch von P. Rafael Molitor (Leipzig 1901), das volle Beachtung verdient, da es auf umfangreichen Archiv-

forschungen beruht. Der Verfasser, der in seinem Werke eine Menge eingebürgerte Irrtümer berichtigt, benutzte das Material des spanischen Staatsarchivs zu Simancas, des Archivs der königlich spanischen Botschaft beim apostolischen Stuhle in Rom, der Vaticana, des Liceo musicale in Bologna, der Bibliotheca Angelica und Bibliotheca centrale in Rom, der Bibliotheca nationale und des Archivio generale di Stato in Florenz, der Ambrosiana und Brera in Mailand, der Marciana in Venedig, der Münchener Hof- und Staatsbibliothek u. a. m. Das wertvolle Werk ist in der wissenschaftlichen Beilage der »Germania« bald nach Erscheinen eingehend besprochen worden und zwar im Jahrgang 1901, No. 16 ff.

Der erste Band von P. Molitor befafst sich mit der Choralreform unter Gregor XIII. und behandelt zunächst die liturgischen Reformen des Breviers und Missale, welche auf Anregung des Konzils von Trient unter Papst Pius IV. und Pius V. zur Ausführung gelangten. So umfassend sie auch waren, so können sie doch nicht anders als eine Restauration, als ein Wiederaufleben der alten Liturgie genannt werden; sie bedeuten in Wahrheit einen Sieg der Tradition. Im bewufsten Gegensatz zu den modernisierenden, zum Teil ganz radikalen Reformen, welche von seiten der Humanisten auf liturgischem Gebiete angestrebt wurden, hatten sich der Papst und die von ihm berufenen Kommissionen im Sinne des Tridentinums die Aufgabe gesetzt, das Bestehende soviel als möglich auf seine ursprüngliche Gestalt zurückzuführen, kein neues Werk zu schaffen, sondern das, welches der Vorfahren tief religiöser Sinn aufgeführt, zu restaurieren, auszubessern und den veränderten Zeitverhältnissen anzupassen. Ganz anders müssen die Versuche einer Choralreform unter Gregor XIII. und seiner Nachfolger beurteilt werden. Zeitlich fallen sie mit jenen Arbeiten zusammen, welche den apostolischen Stuhl von 1565—1614 beschäftigen; ihrem Wesen nach aber sind sie traditionsfeindlich und stehen aufserhalb des Rahmens der vom Tridentinum inspirierten Reformen; denn obschon in Trient die kirchenmusikalische Reform eigens besprochen und von mehreren der anwesenden Prälaten ernste Klagen vorgebracht wurden, so begnügte sich das Konzil gleichwohl mit einem allgemeinen Verbote, unwürdige Musik im Gotteshause zur Aufführung zu bringen, weitere Mafsnahmen den Diöcesanoberen und den

Partikularsynoden überlassend, die auch alsbald mit regem Eifer die ihnen gewordene Aufgabe im Sinne des Tridentinums in Angriff nahmen, je nach den Bedürfnissen und Gewohnheiten der einzelnen Sprengel etwa gebotene kirchenmusikalische Reformen regelten, einen Neudruck der alten Choralmelodien veranlafsten oder doch für eine handschriftliche Kopierung und Anpassung der Choralbücher an das neue Missale Sorge trugen.

P. Molitor bespricht in dieser Hinsicht die wichtigen Bestimmungen der Synoden von Gnesen 1578, Mailand 1582, Aix 1585, Valencia 1590, Olmütz 1591, Breslau 1592, Namur 1604, Antwerpen 1610, der Agende für Polen 1591, des Erlasses des Bischofs Otto von Augsburg 1597, der Synoden von Cambrai 1565, von Besançon 1581, Rheims 1564 und 1583, der Reformationes generales von Krakau 1621 u. a. m. (Siehe S. 22 ff.) Eine centrale Leitung der Reform wurde aber von niemandem in Vorschlag gebracht, noch weniger eine Bearbeitung der Choralmelodien.

Dafs aber am Ende des 16. und am Anfange des 17. Jahrhunderts allerorts fleifsig an der Reform des Cantionales der römisch-katholischen Kirche gearbeitet wurde, beweisen die mannigfachen Ausgaben der Liturgie mit Musiknoten. Besonders zu statten kam dieser Reform des katholischen Chorals die Erfindung des Notendruckes, der nach und nach grofse Fortschritte gemacht hatte.

Über die ersten Anfänge der nachtridentinischen Choralreform ist der Bericht eines römischen Korrespondenten am spanischen Hofe erhalten. Von diesem Briefe, der vom 25. November 1577 datiert, giebt P. Molitor die deutsche Übersetzung. Der Brief enthält eine bittere, strenge Kritik, einen Appell an den Einflufs und die Interessen der spanischen Krone, durch ein energisches Veto den Weitergang der begonnenen Reformen zu hintertreiben.

Der Unterschrift nach ist es Don Fernando de las Infantas, ein Mann, den die Geschichte zwar nicht zu den ersten Berühmtheiten jener Zeit rechnet, der aber immerhin als Komponist einen Namen hatte und auch bei König Philipp II. von Spanien in besonderer Gnade stand oder wenigstens durch seine Interpellation in hohe Gunst kam. Gregor XIII. hatte die Errichtung einer Druckerei oder die Vereinigung der schon

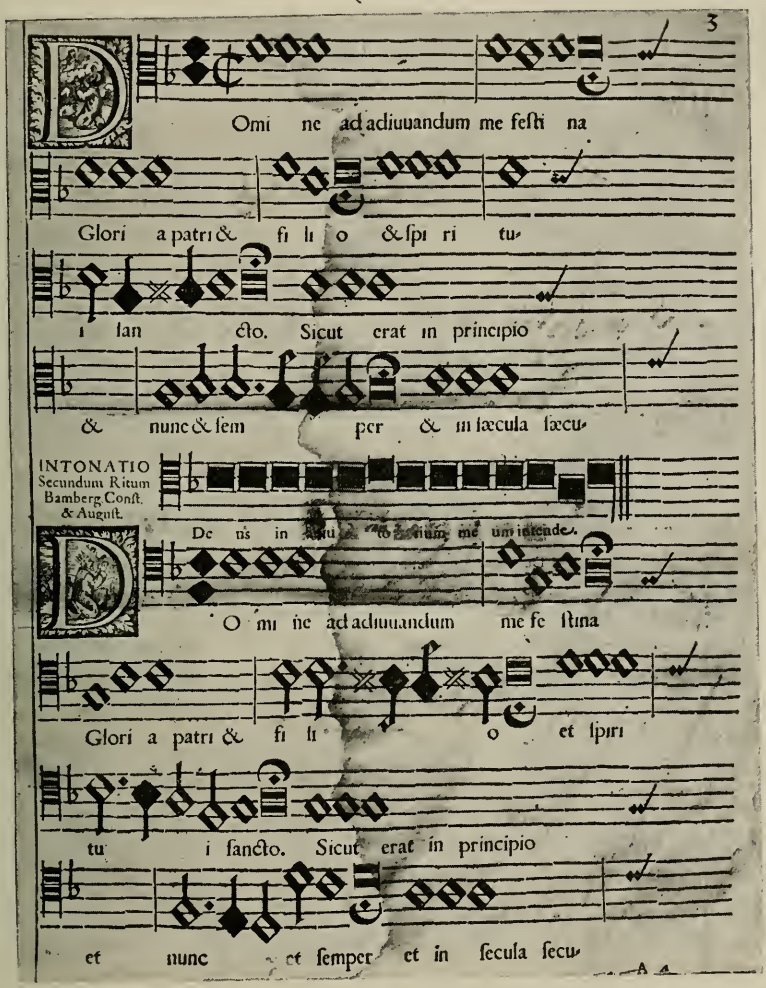
bestehenden römischen Offizinen veranlafst und hierzu selbst 100000 Dukaten hinterlegt. Don Fernando berichtet: »Man

No. 1. Titelblatt aus dem Bamberger Cantional von Caesar de Zachariis Cremonensi aus dem Jahre 1594.
(Aus der Bibliothek der kgl. Musikschule in Würzburg.)

wünscht nämlich in allen Sprachen drucken zu können, damit die Bücher der katholischen Kirche — gemeint sind hiermit wohl zunächst die liturgischen, dann aber auch die Schriften der Väter — von den in anderen Ausgaben verschuldeten Mängeln frei würden. Bei dieser Gelegenheit hat es nicht an einem schlimmen Geiste gefehlt, welcher den Gedanken eingab, auch die gregorianischen Melodien in ihrem gesamten Umfange neu zu drucken, und dabei sollten alle Choralbücher mit einbegriffen sein, und was die Melodien selbst betrifft, viele Stellen eine Änderung erfahren, die, wie einige glauben, den Regeln der Tonkunst nicht entsprechen. Dies ist jedoch nach meinem Dafürhalten nicht der Fall. Schliefslich wurde ohne weitere Verständigung Auftrag zur Ausführung gegeben und die Angelegenheit einem Giovanni da Palestrina und einem zweiten anvertraut, die beide als Komponisten für die päpstliche Kapelle arbeiteten. Diese haben mit der Neubearbeitung der Bücher begonnen. Obschon sie vorgeben, nur weniges, das der Tonart oder dem Accente nicht gerecht wird, ändern und eine grofse Zahl von Ligaturen zur Vermeidung der Weitschweifigkeit entfernen zu wollen, so läuft das ganze doch darauf hinaus, dafs sie alles Bestehende zu Grunde richten und dieses ein ganz anderes Gesicht bekommt als ehedem.

Mich schmerzt die Sache sehr, da ich klar erkenne, wie sie blind vom Wege abgehen, so dafs ich mich zu dem Wagnis verpflichtet glaube, mit meinen schwachen Kräften seine Heiligkeit und die zur Leitung dieser Druckgeschäfte ernannten Kardinäle aufzuklären und ihnen mit Gottes Hilfe verstehen zu geben, wie vorzüglich der Choralgesang der Kirche ist und wie unüberlegt und unverständig das, was man gegen ihn vorbringt. Anstatt die Melodien zu ändern oder zu kürzen, sollte man sie vielmehr, wie es auch immer geschehen ist, in hohen Ehren halten als das Werk und die Komposition eines so glorreichen Heiligen, wie St. Gregorius war und ist; und im Besitze solcher Wertschätzung befindet sich dieser Gesang schon viele Jahre und führt darum auch den Namen gregorianischer Choral, womit er, wie ich hoffe, nicht schlecht verteidigt werden wird, zumal wenn die Hilfe Ew. Majestät hinzukommt.« Zum Schlusse giebt sich der Berichterstatter der guten Hoffnung hin, der König werde »die Angelegenheit in Wahrheit einzig zu Gottes Ehre und des genannten heiligen

Ruhme so in Schutz nehmen, dafs sie selbst zu Gunsten Ew. Majestät (d. h. des spanischen Buchhandels, der durch die Ausgaben Gregors XIII. beeinträchtigt schien), gereichen möge.«



No. 2. Notenbeispiel aus dem Bamberger Cantional von Caesar de Zachariis Cremonensi aus dem Jahre 1594.
(Aus der Bibliothek der kgl. Musikschule in Würzburg.)

Das päpstliche Breve, welches Palestrina und noch einen anderen Musiker — die Adresse nennt ihn Annibale Zoilo — zur Ausführung einer Choralreform berief, datiert vom 25. Oktober 1577, befindet sich in mehrfacher Abschrift unter den

Akten der medicäischen Druckerei im Archivio di Stato zu Florenz. P. Molitor hat es zum Gegenstand eingehender Untersuchungen gemacht; insbesondere dabei die Fragen erörtert, welche Absichten Gregor XIII. wohl bestimmen mochten, sein Breve zu erlassen; welchen Sinn und Umfang er einer Reform des Chorals zugestand. Was heifst Reform? so fragt der Verfasser. Etwa Restauration? — Dann war, wenn wir erwägen, dafs der Papst und ein Mann von der Bedeutung Palestrinas sich zu ihr verstanden, dieser Entschlufs eine Approbation der gregorianischen Melodien, wie sie höher nicht leicht möglich war; — oder müssen wir unter Reform eine durchgreifende Umgestaltung, eine Verurteilung verstehen? — Dann war über die Melodien jener Zeit ein Urteil gesprochen, wie es bis dahin nicht erhört war. Untersagte der Papst den ferneren Gebrauch der herkömmlichen Choralgesänge beim Gottesdienste, so war diesen der rechtliche Boden entzogen, auf dem sie herangewachsen. Und hatte der Choral wirklich aufgehört, die einem Kunstwerke unentbehrlichen Eigenschaften zu besitzen, so war sein Recht verwirkt, der »Gesang der Kirche« zu sein. Indes läfst das Breve einen Zweifel über Veranlassung und Umfang der vom Papste intendierten Reform nicht aufkommen. Man hatte Gregor XIII. vorgestellt, dafs nach Erscheinen des reformierten Breviers und Missale in den Choralbüchern Fehler mancherlei Art in grofser Zahl zu Tage getreten seien; jedoch nicht Mängel und Abweichungen, die sich im Laufe der Jahrhunderte eingeschlichen, sondern Übelstände allerjüngsten Datums, verursacht bei der vor kurzem notwendig gewordenen Anpassung des Choralbuches an das neue Brevier und Missale. »Da man darauf aufmerksam geworden ist, dafs die Antiphonarien, Gradualien und Psalterien, deren Choralmelodien beim Gottesdienste und der Feier der Offizinen in den Kirchen im Gebrauche sind, nach der vom Trienter Konzil vorgeschriebenen Herausgabe des Breviers und Missale (post editum breviarium et missale) infolge der Unkenntnis, Nachlässigkeit oder Böswilligkeit der Komponisten, Abschreiber und Drucker voll sind von einer Unzahl von Barbarismen, Unklarheiten, Widersprüchen und unnötigem Beiwerke; und da wir von dem Wunsche beseelt sind, soweit Gottes Beistand es gestattet, dafür Sorge zu tragen, dafs diese Bücher dem genannten Brevier und Missale, wie es nicht anders schicklich und passend

ist, entsprechen und zugleich von allem Ballaste entledigt, frei von den Barbarismen und Unklarheiten so hergerichtet würden, dafs aus ihnen Gottes Name in Ehrfurcht, in verständlicher und frommer Weise könne verherrlicht werden: so haben wir beschlossen, Euch, deren Erfahrenheit in der Tonkunst und Komposition, Ergebenheit, Eifer und Gottesfürchtigkeit so vielfach bezeugt sind, vor allen anderen für diese schwierige Aufgabe zu erwählen, in der festen Zuversicht, dafs Ihr unseren Wunsch vollauf befriedigen werdet.

Zu diesem Zwecke erteilen wir Euch den Auftrag, die Antiphonarien . . . . durchzusehen und soweit es Euch gut erscheinen sollte, zu reinigen, zu verbessern und zu reformieren, und erteilen Euch zu diesem Behufe hiermit kraft apostolischer Autorität unbeschränkte und freie Befugnis und Ermächtigung. . . .« Palestrina und Zoilo sollten also sämtliche Choralbücher mit den fortan für die Liturgie mafsgebenden Texten in Brevier und Missale in Einklang bringen und dabei die aus früheren Accommodationsversuchen entsprungenen Fehler — genannt werden Barbarismen, Unklarheiten in Notation oder Druck, Widersprüche, Überflüssiges — entfernen. Dafs diese Erklärung des Breve die allein richtige ist, bezeugt die Rota-Entscheidung vom 2. Juni 1599: »Gregor XIII.«, so heifst es daselbst, »verlieh durch Breve vom 25. Oktober 1577 den wohlunterrichteten Musikern P. A. Pränestinus und A. Zoilo die Berechtigung, die Gradualien . . . . zu revidieren, zu purgieren und zu reformieren und dieses in der Art und Weise, dafs, was diese Bücher an Überflüssigem enthalten, unterdrückt werde und sie nach Beseitigung der Barbarismen und Unklarheiten, mit dem tridentinischen Brevier und Missale, wie es recht und schicklich ist, übereinstimmen.« Endlich ist uns bekannt, wie das päpstliche Breve alsbald nach seinem Bekanntwerden von seiten Palestrinas interpretiert wurde. Die Erklärung des Meisters geht einfach und klar dahin, dafs die beiden Musiker keine eigentlichen Änderungen am Choral vorzunehmen hätten. — Gregor XIII. wollte keine Neuerungen auf liturgischem Gebiete. Wie wenig auch im übrigen die Regierung dieses Papstes der seines Vorgängers glich, so befolgte er doch hinsichtlich der Ordnung liturgischer Fragen dieselben Grundsätze, für die Pius V. gearbeitet hatte. Einen sprechenden Beweis seiner streng konservativen Gesinnung

auf diesem Gebiete gab der Papst im Breve vom 25. Januar 1575, das den Ritus der Mailänder Kirche »auf ewig« bestätigt, und am 8. Februar dieses Jahres schrieb er, es sei Aufgabe des heiligen Stuhles, alles, was auf Antrieb Gottes oder durch frommen Eifer in der Liturgie der Kirchen ehemals zum Heile der Seelen angeordnet worden, für alle Zeiten gewissenhaft zu erhalten, und was immer in Vergessenheit geraten, wieder ins Leben zu rufen. Gregor XIII. liefs sich zu einer Choralreform bestimmen, indes zeigt sein Breve deutlich, welche Absichten ihn dabei leiteten, welchen Umfang er derselben zugestand.

Einen anderen Standpunkt vertreten nach dem Briefe D. Fernandos Palestrina und Zoilo. Es schien ihnen, als ob die alten Gesänge nicht mehr den Anforderungen der Kunst genügten, für die eine neue Zeit mit neuen Idealen angebrochen war. Sie erhofften eine Besserung der Melodien, indem sie dieselben möglichst den Regeln der Kunst anbequemten. Während den päpstlichen Kommissionen zur Reform des Breviers und Missale als oberstes Kriterium »die Norm und Regel der Väter« galt, diente für die beiden Musiker als Mafsgabe die Kunst.

Die Kirche hat die Grenzen für eine Bethätigung subjektiver Schaffenskraft auf dem Gebiete der Kirchenmusik von jeher sehr weit gezogen. Neben dem Chorale duldet sie neue Kompositionen, polyphone a-capella, sogar instrumentierte Sätze. Umstände der Zeit, des Ortes, Zahl und Fähigkeit der Sänger erfahren hier weitgehende Rücksicht. Trotzdem ist die Kirche nie so weit gegangen, auf ihren Choral zu verzichten. Er blieb der Gesang des Priesters am Altare und des kanonischen Chors.

An und für sich stand ja einer Umarbeitung des gregorianischen Chorals kaum etwas im Wege, sobald nur einmal die allgemeine Überzeugung sich darüber gewifs war, dafs seine Melodien ihrem Zwecke in der Liturgie entweder nicht oder blofs in ungenügender Weise entsprechen; dafs — unter dieser Voraussetzung — eine Zurückführung auf die ursprünglichen Formen damals unmöglich war oder zu keinem entsprechenden Resultate führte; dafs endlich die Kunst des 16. Jahrhunderts wirklich Besseres an die Stelle des Alten zu setzen imstande war. Inwieweit diese eine Choralreform recht-

fertigenden Voraussetzungen damals zutrafen, zeigt uns der zweite Hauptteil, in dem der Verfasser auf Grund positiver Angaben ein Bild über den Zustand des Chorals zur Zeit der ersten römischen Reformversuche zu entwerfen versucht. Besonderes Interesse verdienen Kapitel 2, das die italienischen Choralnotendrucke von 1476—1570 sehr eingehend und frühere Spezialarbeiten auf diesem Gebiete ergänzend bezw. berichtigend behandelt; Kapitel 4: die kirchlichen Chöre des 16. Jahrhunderts; Kapitel 5: die Choralfrage im 16. Jahrhundert. Letzterem Kapitel entnehmen wir die Stelle: »Fehler abzuleugnen, welche im Choral des 16. Jahrhunderts thatsächlich vorhanden waren, oder dieselben auch nur zu beschönigen, haben wir heute wahrlich keinen Grund. Die Berichte, welche oben mitgeteilt wurden, erkennen ein Für und Wider in der Choraltradition an. Aber keiner derselben stellt die Möglichkeit oder Konvenienz einer Restauration in Abrede und sollten auch unsere Ausführungen lückenhaft sein, so erlauben sie doch, ein ernsthaftes Fragezeichen hinter die Behauptung zu setzen, dafs vor Beginn der römischen Choralreform ›alles nach Kürzung der langen Choralmelodien‹ gerufen hätte und ›schon mehr denn hundert Jahre‹ hindurch eine Stimmung ›in der Luft gelegen hat, die dem usuellen Gesange des Mittelalters durchaus ungünstig war‹.«

Soviel von der sogenannten Reformation oder Regeneration der katholischen Kirchenmusik zur Zeit Palestrinas.

Warum nannte Palestrina jene bekannte Messe »Missa Papae Marcelli«?

Palestrina hat jene Messe in Erinnerung an den nur 21 Tage an der Regierung gewesenen Papst Marcellus genannt, weil derselbe von der Absicht beseelt war, den Gottesdienst der römisch-katholischen Kirche wieder auf seine echte Feierlichkeit zurückzuführen. (Leopold von Ranke sagt vom Papst Marcellus II.: »Marcellus II. stellte die Reformation der Kirche, von der die anderen nur schwatzten, wirklich in seiner eigenen Person dar.«)

Wann trat Palestrina zum zweitenmale die Stellung eines Kapellmeisters am St. Peter an?

Im Jahre 1571. In seiner Stellung als Kapellmeister am St. Petersdome trat Palestrina in freundschaftliche Be-

ziehungen zu Filippo Neri, für dessen Schüler er kleinere Stücke komponierte. Filippo Neri nannte seine im Oratorium stattfindenden Vorträge aus der biblischen Geschichte, die er durch darauf bezügliche Gesänge unterbrechen liefs, »Azioni sacre«, aus denen sich die Kunstgattung des Oratoriums (sogenannt nach dem Raume, in welchem die geistlichen Übungen stattfanden) entwickelte.

Wo und wann erschien Palestrinas zweites Buch Madrigale?

In Venedig im Jahre 1586.

Welcher Papst ernannte Palestrina zum Compositore della Capella apostolica?

Papst Sixtus V., der Nachfolger Gregors XIII., dem Palestrina drei Messen gewidmet hatte.

Welches berühmte Werk verfafste Palestrina als Compositore della Capella apostolica?

Die Lamentationen, welche er dem Papst Sixtus V. widmete.

Von Interesse ist die Dedikationsrede, die diesem Werke voraufgeht; sie läfst uns einen Einblick in Palestrinas Verhältnisse thun: »Heiligster Vater! Wenn schon Sorgen aller Art mit den Studien sich nicht vereinen lassen, so ganz besonders diejenigen nicht, welche der Mangel an Vermögen mit sich bringt. Wenn die Mittel vorhanden sind, die man zum Leben nötig hat, — mehr zu verlangen wäre ein Zeichen von Unmäfsigkeit und Unbescheidenheit — kann man sich der übrigen Sorgen leichter entschlagen. Wie drückend ist es, arbeiten zu müssen, um sich und den Seinigen einen standesgemäfsen Lebensunterhalt zu verschaffen, und wie sehr dies den Geist vom Studium der Wissenschaft abhält, kann nur derjenige beurteilen, der Erfahrung darin hat. Ich habe es stets erfahren und erfahre es augenblicklich am härtesten.«

In welchem Jahre erschien Palestrinas Hymnenwerk »Hymnen für das ganze Kirchenjahr«?

Im Jahre 1589.

Wem widmete Palestrina das fünfte Buch seiner Messen?

Dem Herzog Wilhelm II. von Bayern im Jahre 1590.

In welchem Jahre erschienen Palestrinas »Offertorien für das ganze Kirchenjahr«?

Im Jahre 1593.

Wann erfolgte der Tod Palestrinas?

Im Jahre 1594 am 2. Februar. — Filippo Neri reichte Palestrina die heiligen Sterbesakramente. Die sterblichen Überreste Palestrinas wurden im St. Peter am Altare St. Simon und Juda beigesetzt. Sein Grabmal schmückt die Aufschrift: »Princeps musicae« (Fürst der Musik).

Worin beruht die Bedeutung Palestrinas für die kirchliche Tonkunst?

Palestrinas Bedeutung für die kirchliche Tonkunst beruht darin, indem er das zum herrlichen Abschlusse brachte, was frühere Zeiten durch ihre Bestrebungen vorbereitet hatten.

Worin wurzelt Palestrinas Stil?

Palestrinas Stil wurzelt im gregorianischen Kirchengesange, hat den Charakter heiliger Würde und ist frei von allen scholastischen Fesseln des Mittelalters. (Thibaut sagt in seinem Werke »Über Reinheit der Tonkunst«, Heidelberg 1825, über Palestrinas Stil: »Man pflegt den eigentlichen Kirchenstil nach ihm den Palestrinastil zu nennen, obgleich vor und neben ihm auch andere in demselben Stil komponierten, z. B. der Deutsche Senfl, der Spanier Morales, der Flamländer Orlando di Lasso und andere herrliche Meister. Auch in den ersten 150 Jahren nach Palestrina ward in Italien noch viel in jenem Stile komponiert, selbst von Meistern, welche zugleich im Fache der belebten (weltlichen) Musik arbeiteten, wie z. B. von A. Lotti, von Durante und A. Scarlatti. Thibaut sagt weiter: »Die alten Kirchensachen haben alle einen lateinischen, einfachen erhabenen Text. Keine deutsche Sprache ist imstande, das Grofse, Volltönende, Ernste dieser lateinischen Worte wiederzugeben. Die echte geistliche Musik ist weder durchaus mannigfaltig, noch leidenschaftlich, weil ihr Gegenstand einfach überirdisch ist. Sie setzt also ein tiefes, beruhigtes, in sich gekehrtes, reines Gemüt und eine gediegene Macht der Seele voraus,

welche das Erhabene lange unvermischt ertragen kann, und durch die Inbrunst nicht zur weltlichen Leidenschaft hingerissen wird.« Thibaut, der an Palestrinas Musik Unschuld, Einfalt und Kraft rühmt, meint, dafs »alles zunächst auf die lautere Darstellung« dieser Werke ankäme und erzählt eine Anekdote, die auch hier Platz finden möge: Die unsterblichen Stücke, welche in der Karwoche in Rom von den päpstlichen Sängern vorgetragen werden, und mit Recht stets von den gröfsten Meistern bewundert sind, wurden lange Zeit niemand mitgeteilt. Endlich erhielt sie der Kaiser Joseph II. vom Papst. Sie wurden gleich darauf in Wien versucht, aber Joseph II. schrieb dem Papste: »man könne in Wien eben nichts daran finden«. Der Papst antwortete kurz: »man möge sie in Wien wohl nicht zu singen wissen«. Man kann Palestrina in Parallele mit Rafael Santi stellen. Eine Parallele zu Rafaels Madonnenbildern bilden die Marienlieder Palestrinas, welche als eine eigene Gruppe seiner Kompositionen aufzufassen sind.

Welche Schöpfungen umfassen Palestrinas Werke?

8 Bände mit 360 Motetten, 14 Bände mit 93 authentischen Messen, 1 Band Hymnen, 2 Bände Lamentationen, 1 Band Magnifikat und 2 Bände Madrigale.

Für den praktischen Gebrauch sind auf Grundlage der Gesamtausgabe von Haberl, Haller, Mitterer u. a. folgende ausgewählte Werke Palestrinas herausgegeben worden:

Missa: Aeterna Christi numera für Alt, Tenor, Bariton und Bafs.
Motette: Exaudi Domine für Sopran, Alt, Tenor und Bafs.
Feria V. in coena Domini. Erste Lamentation des Gründonnerstages für Tenor I, II und Bafs I, II.
Feria VI. in Parasceve. Zweite Lamentation des Karfreitages für Tenor I, II und Bafs I, II.
Sabbato Sancto. Dritte Lamentation des Karsamstages für Tenor I, II und Bafs I, II.
Missa: Dies sanctificatus für Sopran, Alt, Tenor und Bafs.
In Festo Nativitatis Domini. Motette: Dies sanctificatus für Sopran, Alt, Tenor und Bafs.
Motette: Sicut cervus desiderat für Sopran, Alt, Tenor und Bafs.
In Festo S. Martini Episc. et Confess. Motette: O quantus luctus für Sopran, Alt, Tenor und Bafs.
Missa: O sacrum convivium für Sopran, Alt, Tenor I, II und Bafs.
Dominica Resurrectionis Domini. Offertorium für das Osterfest für Sopran, Alt, Tenor I, II und Bafs.

In die Ascensionis Domini. Offertorium am Feste Christi Himmelfahrt für Sopran, Alt, Tenor I, II und Bafs.
In Dominica Pentecostes. Offertorium am Pfingstfeste für Sopran, Alt, Tenor I, II und Bafs.
Motette: O admirabile commercium für Cantus, Alt, Tenor I, II und Bafs.
Sabbati sancti. 3. Lamentation des Karsamstages für Sopran I, II, Alt, Tenor, Bariton und Bafs.
Motette: O bone Jesu. Für Sopran I, II, Alt, Tenor I, II und Bafs.
Improperia. Feria VI. in Parasceve für achtstimmigen Doppelchor.

Wer ist als erster Biograph Palestrinas zu merken?

Abbate Giuseppe Baini, geb. 1775 in Rom, gest. daselbst 1844 als Kirchenkomponist und Musikgelehrter. Von ihm: Messen, Motetten, Hymnen und Psalmen, sowie ein »Miserere«, welches während der Karwoche in der sixtinischen Kapelle zur Aufführung gelangte. Bekannt ist vor allem sein zweibändiges Werk »Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina« 1881.

Wie heifsen die Musikgattungen der Palestrinazeit auf kirchlichem Gebiete?

Messe, Motette, Psalm (besonders der 50. Psalm: Miserere), Madrigale spirituale, Hymne (Lobgesang), Litanei (Kirchengebet), Antiphonie (Wechselgesang), Passionsmusik nach Evangelien, Magnifikat (Marianischer Lobgesang), Offertorium, Lamentationen, Improperien, Missa pro defunctis und Falsi bordoni.

Welche Arten von Messen sind (liturgischer- und musikalischerweise) zu unterscheiden?

Die Messe beim Hochamte und die Messe für die Verstorbenen (Missa pro defunctis oder Totenmesse). Jede Messe besteht aus sechs Sätzen: 1. Kyrie eleison. Christe eleison. 2. Gloria (Lobgesang). 3. Credo (Glaubensbekenntnis). 4. Sanctus und Ossanna (Heilig). 5. Benedictus (Segensspruch). 6. Agnus Dei und Dona nobis pacem etc. (»O Lamm Gottes« und »Gieb uns Frieden« u. s. w.)

Was ist unter Motette (Motetto, Motettus) zu verstehen?

Unter Motette versteht man ein kurzes, geistliches Chorstück in a-capella-Stile; denn meistenteils waren die Motetten

ohne jegliche Begleitung. Motettus ist ursprünglich ein weltlicher Gesang, jedoch in kontrapunktischer Weise gesetzt. Franko von Köln, der älteste auf uns gekommene Schriftsteller über die Mensuraltheorie (Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts), erwähnt als erster bei Gelegenheit des Diskantus den Motettus. Das Wort selbst stammt von »Môt«, worunter die provençalischen Troubadours einen Vers verstanden. Geistliche Texte wurden erst später verwandt. Der Musikgelehrte Tinctor (Neapel) erklärt um 1470 die Motette als ein Tonstück, welches einen wenig ausgedehnten Gesang mit verschiedenem, gewöhnlich mit religiösem Texte repräsentiert. Am Ende des 15. Jahrhunderts wurden in den höheren Kreisen der italienischen Gesellschaft Motetten zur Unterhaltung derselben vorgetragen. — (Castiglione erzählt in seinem »Cortegiano« scherzhaft die Anekdote, dafs eine im Hause der Herzogin von Urbino gesungene Motette ohne Eindruck auf die Versammlung vorüberging, bis es angezeigt wurde, dafs dieselbe eine Arbeit des berühmten Josquin des Près gewesen sei und alle nun natürlicherweise in Entzücken ausbrachen.)

Was ist unter »Offertorium« zu verstehen?

Unter »Offertorium« ist ein Opfergebet zu verstehen, und zwar dasjenige, welches in der Messe zwischen Credo und Sanctus eingeschoben werden kann. (Die Worte des Offertoriums haben meistens Bezug auf die Bedeutung des Tages oder der Festzeit.)

Was ist unter »Lamentationen zu verstehen?

Unter »Lamentationen« versteht man Klagegesänge, und ganz besonders sind es die Klagelieder Jeremiä, welche von den Kirchenkomponisten bevorzugt wurden.

Was ist unter »Improperien« zu verstehen?

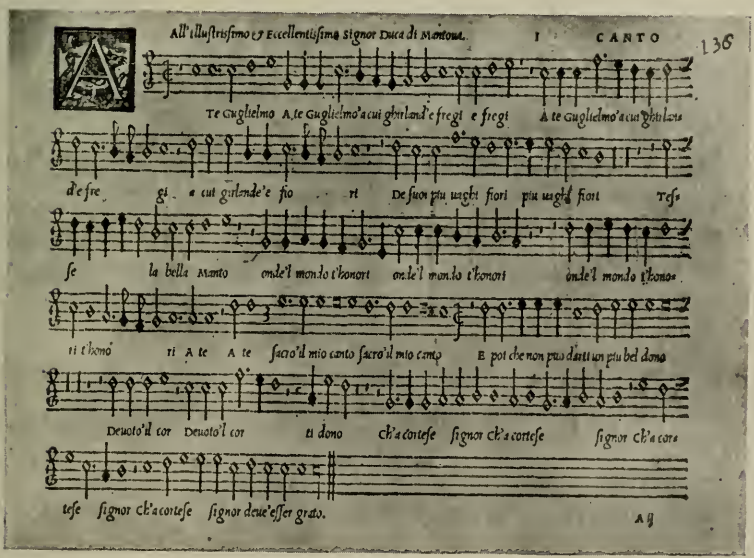
Unter »Improperien« (von improperium = Schimpf, Beschimpfung, Vorwurf) versteht man jene Gesänge, welche in Rom am Karfreitage früh bei Anbetung des Kreuzes gesungen wurden.

Was bedeutet »Falso bordone« oder »faux bourdon«?

»Falso bordone« oder »faux bourdon« bedeutet eine Art des Psalmodierens, bei welchem der eigentliche Grundton

No. 3.

Titelblatt von Anniballe Coma: Madrigali a 5 voci 1568.
(In Venetia Appresso di Ant. Gardana.)



No. 4.

Notenbeispiel von Anniballe Coma: Madrigali a 5 voci 1568.
(In Venetia Appresso di Ant. Gardana.)

in der Oberstimme liegt, zu dem die unteren Stimmen in lauter Sext-Accorden fortschritten. (Über Falsi bordoni, wie dieselben heute in den Vespern der katholischen Kirche gesungen werden, siehe: »Vesperae de Epiphania Domini ad 4 voce inaequales von J. B. Molitor«, Regensburg 1879; ferner »Vesperae de Confessoribus non Pontificis« für gemischten Chor von O. Joos, Op. 6, Augsburg, A. Böhm.)

Wie hiefsen die Musikgattungen der Palestrinazeit auf aufserkirchlichem Gebiete?

Das weltliche Madrigal, die Villanellen (Villotes, Villoten, Canzone villanesche, d. h. Dorf- oder Bauernlieder, dem Text nach meist frivoler Art, ohne etwas Volkstümliches zu besitzen. Die Villote alla Neapolitana war von feinerer aber lasciver Natur und bildete eine eigene Species unter den Villoten, welche in Italien um das 16. Jahrhundert eine grofse Verbreitung gefunden hatten, in den höchsten Kreisen gesungen wurden.) Balli, Ballati, d. h. Tanzlieder, Frottoles, d. h. kleine Lieder lustigen und frivolen Inhaltes gleich unseren Gassenhauern. (Petrucci veröffentlichte in den Jahren 1504—1508 neun Bücher solcher »Frottoles«, mehrstimmige Gesänge im einfachen Kontrapunkte, welche die seichte Ware der Musiklitteratur jener Zeit in der aufserkirchlichen Musik darstellen.) Ferner sind noch zu erwähnen: die »Macherate« (Maskenlieder), Barcajuole (Schifferlieder), Carnascioleschi (Karnevalslieder) und Maggiolate (Mailieder); letztere wurden nicht nur in Italien, sondern auch in anderen Ländern Europas in den ersten Tagen des Maies von Jünglingen zum Tanze um einen unter dem Fenster der Geliebten aufgepflanzten Maibaume gesungen.

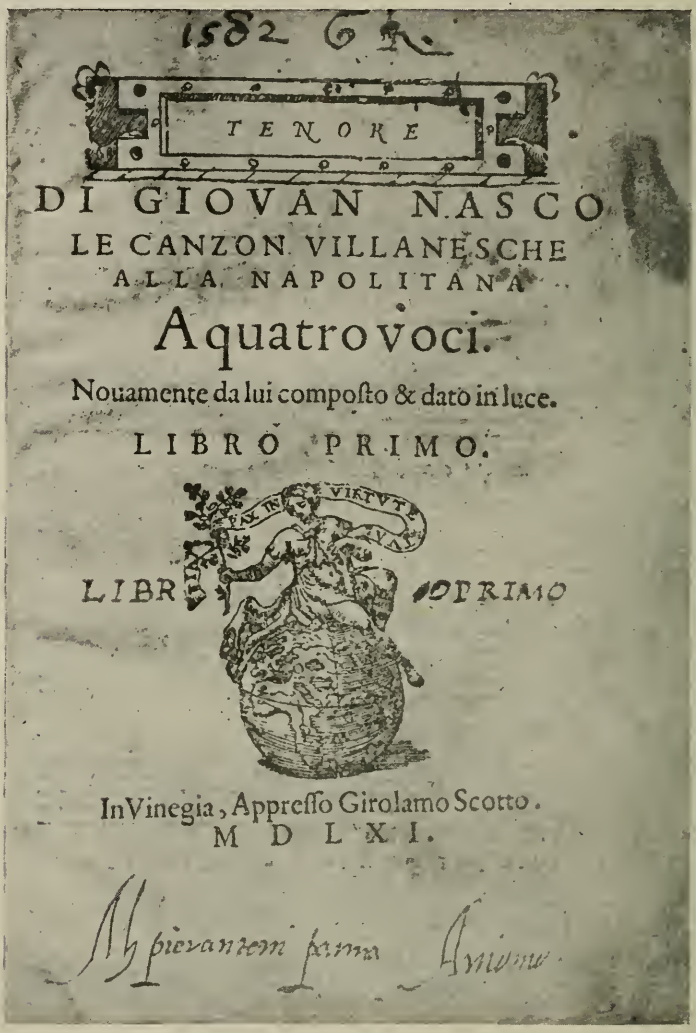
Was ist unter »Madrigal« (Madrigale, Madriali) zu verstehen?

Unter »Madrigal« ist, wörtlich genommen, ein Schäfergedicht zu verstehen; denn der Name stammt von »mandra« die Schafherde — mandrano und mandriale heifst der Schäfer. Sein Geburtsort ist die Provence, von wo es nach Italien kam. Casella, der Freund Dantes, wird als einer der ersten genannt, welcher Madrigale von Lemno in Pistoja komponierte. Der Inhalt der Madrigale war meist erotischer und

pastoraler Natur. Der Begründer der altvenetianischen Tonschule, Adrian Willaërt, gab ihm die typische Form, die es durch das 16. und 17. Jahrhundert beibehielt, indem er es aus dem noch einfachen und ziemlich unbeholfenen Frottole des Venetianer Tonsetzers entwickelte. Mit ihm vervollkommneten seine Landsleute Verdelot und Arcadelt das Madrigal. Dasselbe bildete gewissermafsen die freie Kunstform der weltlichen Musik gegenüber der strengen kirchlichen, die als Kammermusik in den Kreisen der höheren Gesellschaft in damaliger Zeit viel kultiviert wurde. Von Italien seinen Ausgang genommen, verbreitete sich das Madrigal über Deutschland bis nach England, wo es zu hoher Blüte gelangte. (Siehe über diesen Punkt die Madrigalisten in England in Band VI.) Freier und vielgestaltiger trat das Madrigal der Motette gegenüber; denn während in den mit den Madrigalen gleichzeitigen Kirchenkompositionen die alten Tonarten mit ihrer Diatonik herrschten, wurde bei den Madrigalen schon die Chromatik angewendet. Neben den weltlichen Madrigalen gab es auch geistliche Madrigale (madrigale spirituale), jedoch waren die ersteren die gebräuchlichsten. Das Madrigal war meistens ein im freien, d. h. nicht im strengen Kontrapunkte gesetztes für drei, vier bis sieben Stimmen komponiertes Gedicht, welches das Lob der Naturschönheiten und die Liebe zum Gegenstande hatte. Das Versmafs der Madrigale war meist jambisch, die Anzahl der Zeilen nicht unter sechs und nicht über dreizehn. Von den damaligen Frottolen, Villanellen und Kanzonetten, welche in Rhythmik und Kontrapunktik einfach gehalten waren, unterschied sich das Madrigal durch eine kunstvollere Gestaltung und vertrat im Zeitalter der Renaissance die Stelle des modernen einstimmigen Liedes mit Begleitung, überhaupt bildete es die Kammermusik jener Zeit und in den späteren dramatischen Werken den Chor. Man verstand in jener Zeit unter Madrigalstil im allgemeinen den freien und anmutig heiteren musikalischen Ausdruck gegenüber dem von der Kirche dargebotenen; der »Stylus madrigalescus« wurde damals als dem »Stylus ecclesiasticus« entgegengesetzt betrachtet.

Morhof schreibt in seinem Buche von der deutschen Sprache und Poesie (1700) Seite 586: »Das Madrigal ist zur

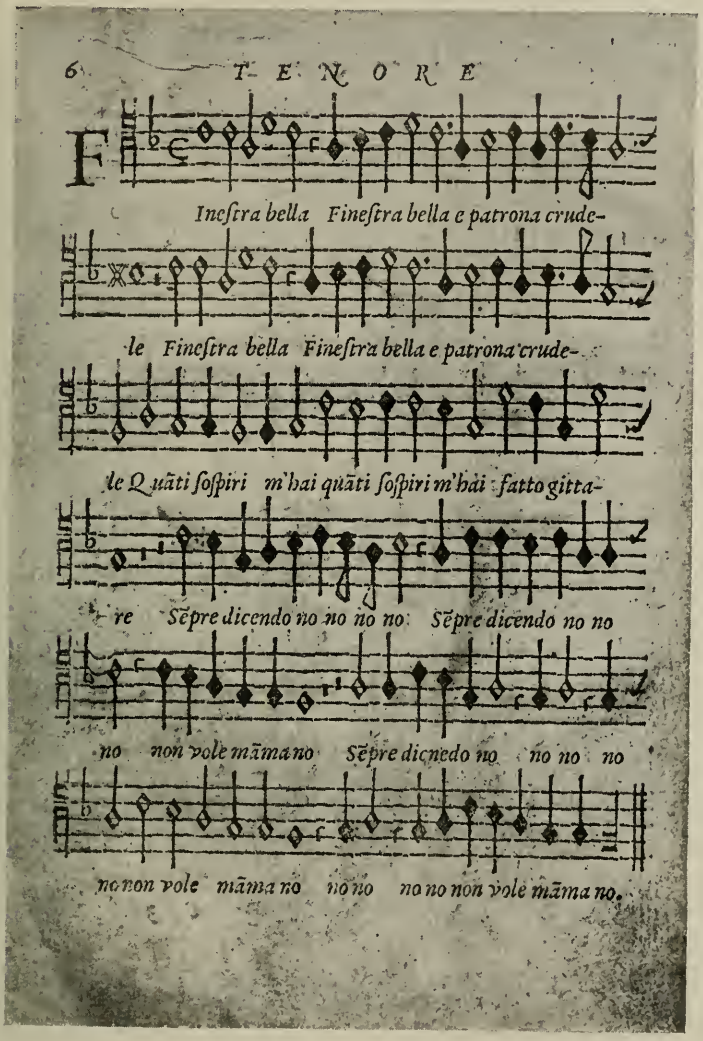
Musik erfunden und angesehen in den Singspielen, die fast durchgehende Madrigale sind, und wird mit stylo recitativo



No. 5. Titelblatt von Le Canzon villanesche alla napolitana a 4 voci. (In Vinegia appresso Girolama Scotto 1561.)

exprimiert.« — In Walthers musikalischem Lexikon vom Jahre 1732 ist auf Seite 376 zu lesen: »Die italienischen Schauspiele sind fast durchgehends Madrigale«. — Mattheson sagt in seinem »Kapellmeister« Seite 78: »Der Madrigalstil

gehört sowohl dort (in der Kirche) als auf der Schaubühne und in den Sälen und Zimmern zu Hause. Ja, er will zu



No. 6. Notenbeispiel von Le Canzon villanesche alla napolitana a 4 voci. (In Vinegia appresso Girolamo Scotto 1561.)

diesen Zeiten fast alles in allem sein. Oratorien, sogenannte Passiones, Selbstgespräche, Unterredungen, Kavaten, Morgen- und Abendmusiken (aubades et serenades), Kantaten und Arien und insonderheit die Recitativen, welche im Grunde

das eigentliche madrigalische Wesen in sich haben, alles hat dieser Stil unter seiner Gewalt. Ja, die Opern selbst sind lauter historische Madrigale.«

(Neuerlich hat Dr. M. Seifert die sechsstimmigen Madrigale von Jan Tollius von 1597 bearbeitet und herausgegeben, auf die hier hingewiesen sein soll.)

Welche Männer waren unmittelbare Schüler Palestrinas?

Guidetti, der Palestrina bei der ihm vom Papst Gregor XIII. aufgetragenen Durchsicht des römischen Graduals und Antiphonars behilflich war.

Giov. Andrae Dragoni, geb. 1516 in Meldola, gest. 1594 als Kapellmeister am Lateran.

Annibale Stabile, war von 1575—76 Kapellmeister am Lateran, später an S. Apollinare, von 1592 an an S. Maria maggiore.

Wer war der persönliche Nachfolger in Palestrinas Stellung?

Ruggiero Giovanelli aus Velletri, derselbe wurde am 12. März 1594 Kapellmeister am St. Peter, nachdem er zuvor an den Kirchen S. Luigi de Francesi und S. Maria dell' anima in Rom gewirkt hatte; Giovanelli ist Komponist von Messen und Motetten, welche im Archive der sixtinischen Kapelle aufbewahrt sind. (Als Giovanelli seine Stellung am St. Petersdom angetreten hatte, schrieb er ein Miserere, das stets aufgeführt wurde, bis Allegri mit seinem so berühmt gewordenen Miserere dasselbe verdrängte.)

Welche Männer waren Palestrinas bedeutende musikalische Zeitgenossen und Nachfolger?

Giovanni Maria Nanini, geb. 1545 in Tivoli, gest. 1607 in Rom; derselbe war Schüler Goudimels, kam jedoch später als Palestrina zu diesem. Nanini erhielt unmittelbar auf Palestrina die Kapellmeisterstelle an S. Maria maggiore. G. M. Nanini, der in Rom eine Musikschule gründete, an der auch Palestrina als Lehrer wirkte, war als Musikgelehrter und schaffender Künstler gleich grofs. Bedeutende Kompositionen Naninis sind: Die Weihnachtsresponsorien »Hodie nobis coelorum rex« (sechsstimmig) und »Hodie Christus

natus est« (vierstimmig); die Motetten »Veni sponsa Christi (fünfstimmig), »Exaudi nos«, »Haec dies quam fecit Dominus« (fünfstimmig) und ein »Stabat mater«. Ferner sind G. M. Naninis »Lapidabant Stephanum« und »Hic est beatissimus Apostolus Johannes« (dreistimmig) bedeutende kontrapunktische Werke aus dem Jahre 1586, in welchem sich unter dem gregorianischen Cantus firmus zwei andere Stimmen im strengsten Kontrapunkte in der Quinte und Oktave bewegen. Endlich sind von G. M. Nanini noch zu erwähnen: »Cantate Domino canticum novum« (zweichörig) und »O altitudo divitarum«. Ein Traktat Naninis, der handschriftlich vom päpstlichen Sänger Orazio Gritti zu Rom in der korsinischen Bibliothek erhalten ist, heifst: »Regole di Giov. Maria e di Bernardino Nanini per fare contrapuncte a mente sopra il Canto fermo«.

Giovanni Bernardino Nanini, geb. 1560 in Vallerano (der sogenannte jüngere Nanini), Bruder des Giovanni Maria Nanini und Schüler desselben, war Kapellmeister an S. Luigi de Francesi, sowie später an S. Lorenzo in Damaso. Vielen seiner Chorwerken ist bereits eine grundlegende Orgelstimme beigegeben (una cum gravi voce ad organi sonum accomodata). 1612 erschien von ihm eine Sammlung Madrigale »con licenza de superiori«, wie es auf dem Titelblatte heifst. Erwähnenswert von ihm ist auch ein zwölfstimmiges Salve regina. G. B. Nanini war der Lehrer von Orazio Benevoli (gest. 1672), des 1690 gestorbenen Bernabei, sowie Allessandro Scarlattis, des Begründers der neapolitanischen Tonschule; er starb 1624 in Rom.

Felice Anerio, geb. 1560 in Rom, gest. daselbst 1630. Anerio war als bedeutender Tondichter 1551 Palestrinas Nachfolger am St. Peter. Von ihm: Motetten von vier bis zwölf Stimmen, vierstimmige Improperien, ein zwölfstimmiges »Dies irae«, ein achtstimmiges (zweichöriges) Miserere, ein Buch fünfstimmiger geistlicher Madrigale (1585 bei Gardano erschienen), sowie ein vierstimmiges »Adoramus te Christe«.

Giovanni Francesco Anerio, geb. 1567 in Rom, gest. daselbst 1620. War ebenfalls Kapellmeister und Komponist von Kirchengesangsstücken. Es ist zweifelhaft, ob er ein Bruder von Felice Anerio ist.

Gregorio Allegri, geb. 1560 in Rom, gest. daselbst 1652. Allegri war Schüler G. M. Naninis, trat 1628 als Sänger in die päpstliche Kapelle und wurde berühmt durch sein doppelchöriges Miserere, welches er um 1635 als Sänger der päpstlichen Kapelle komponierte. Das »Miserere« ist der 51. Psalm, der am Mittwoch nachmittags um 4 Uhr in der Karwoche in der päpstlichen Kapelle bis auf Leo X. als einfache falso-bordonartige Psalmodie gesungen wurde. Musikalisch-künstlerisch gestalteten das Miserere Komponisten wie Festa (1517) und viele andere spätere nach ihm, bis endlich Allegris Miserere alle vorhergehenden durch seine eigentümliche Wirkung besiegte. — Ambros sagt über das Miserere von Allegri: »Der eigentümliche Stil des Miserere ist wesentlich aus seiner Entstehung in der päpstlichen Kapelle zu erklären«. »Die Traditionen der früheren Zeit der einfachen Falsi bordoni, wie der Kunstkompositionen seiner (Allegris) Vorgänger mit abwechselnden vier- und fünfstimmigen Strophen und der neunstimmigen Schlufsstrophe, sind darin durchaus wieder zu erkennen, an manchen Stellen wird den Sängern nur der Accord für eine Menge von Textsilben vorgeschrieben, deren richtige Accentuierung ihnen selbst überlassen bleibt, es sind Falsi bordoni. Andere ähnliche Partien, bei denen die Harmonie wechselt, sind selbstverständlich vollständig ausgeschrieben. Aber dazwischen treten immer wieder flüssigere, polyphone Stellen ein, mit ausgeprägten melodischen Motiven, mit sinnreicher Verkettung einfach-schöner Imitation. Der Epilog vereint beide Chöre in einem neunstimmigen Ganzen.« — Wie auf das Kopieren der in das Archiv der päpstlichen Kapelle eingetragenen und in derselben gesungenen Chorwerke die Strafe der Exkommunikation stand — ein Verbot, welches von den Zeiten Ockenheims und Josquins des Près bis hinauf auf Baini aufrecht erhalten wurde — so galt dasselbe auch von diesem Miserere Allegris, welches Mozart im Jahre 1770 als vierzehnjähriger Knabe nach zweimaligen Hören heimlich in Rom niederschrieb.

Was ist von Allegri als Komponist besonders hervorzuheben?

Allegri steht mit einem Fufse in der alten strengen und echt römischen Tonschule, mit dem andern schon in den An-

fängen einer neueren Zeit. Allegri gehört — dies ist sehr bemerkenswert — zu den ältesten Komponisten für die absolute Instrumentalmusik. Von ihm sind: Kanzonen für Streichinstrumente (Primo Violino, Secundo Violino, Alto della Viola, Basso per la Viola mit einer Generalbafsstimme für Orgel), Kanzonen für Violino, Cornetto, Liuto und Theorba, sowie eine »Sinfonia instrumentalis a quattro voci per la Viola con Basso per l'Organo«. Bei diesen Kompositionen Allegris ist die Instrumentalmusik durchaus noch der Nachhall der Vokalmusik; denn wären den Noten Textworte unterlegt, so würden sie wie kontrapunktische Vokalarbeiten dieses Meisters klingen. (Was ist über den Generalbafs, Bassus generalis oder Bassus per l'Organo zu bemerken? Diese Stimme bildet die Darlegung des harmonischen Fundamentes, hat stets den tiefsten zu Grunde liegenden Ton des harmonischen Gebäudes und geht im Einklange mit den betreffenden Stimmen, wenn auch eine Mittelstimme, z. B. Alto della Viola, die Grundstimme bildet. Der Generalbafs ist somit keine neue integrierende Stimme, da sie schon latent in der jedesmaligen tiefsten Stimme ist. Siehe A. Parazzi »Della vita di L. Grossi-Viadana inventore del basso-continuo nel sec. XVI.« Milano 1876.)

Tomaso Ludovico Vittoria, geb. um 1540 zu Avila in Spanien und gestorben in seinem Vaterlande im Jahre 1608. Vittoria, der sehr jung nach Rom kam und von den päpstlichen Sängern Escobedo und Morales Unterricht in der Komposition erhielt, war Zeitgenosse und Freund Palestrinas, der sich zu ihm verhält, wie Rafael zu Correggio. Als Vorbilder dienten Vittoria für sein Schaffen Palestrina und G. M. Nanini. Von Vittorias Kompositionen seien erwähnt: Improperien und Lamentationen, sowie Kompositionen über Texte, die sich auch bei Palestrina finden, wie: »O magnum mysterium«, »Veni sponsa Christi«, »Extote fortis bello«, »Pueri Hebraeorum« und die Motette »O quam gloriosum est«. Zwei Bücher, Messen aus den Jahren 1583 und 1592, von denen das erste Philipp II. von Spanien gewidmet ist. Die Hauptwerke Vittorias sind: 1. Eine grofse Trauermusik (Officium defunctorum in obitu et obquiis Sacrae impera-

tricis); sie zerfällt in vier Abschnitte: a) Missa pro defunctis; b) Versa est in luctum; c) Libera; d) Taedet anima. 2. Das im Jahre 1581 komponierte Magnifikat und 3. Das Hymnenwerk auf das ganze Kirchenjahr, Gregor XIII. gewidmet, ebenfalls aus dem Jahre 1581. (Dafs Vittoria nicht in das päpstliche Sängerkollegium aufgenommen wurde, in welchem wir fast alle bedeutenden Musiker jener Zeit erblicken, wird dem Hasse zugeschrieben, welchen die Italiener auf die Spanier seit der Plünderung Pratos 1512 und der Plünderung Roms 1527 hatten. Vittoria wurde 1573 Kapellmeister des Collegium germanicum und 1575 Kapellmeister von St. Apollinare.)

Francesco Soriano, geb. in Rom 1549; er war Schüler des Römers Annibale Zoilo, der von 1561 an Kapellmeister in St. Giovanni di Laterano und von 1570 an im Kollegium der päpstlichen Sänger war; später von Nanini. Sorianos Ausdrucksweise hat etwas energisches und kraftvolles. Von ihm: die Motetten »Lauda Jerusalem« und »Vidi turbam magnum«, der Psalm »Credidi propter quod«, ein Buch Messen aus dem Jahre 1609, eine vierstimmige Passionsmusik, aus dem Jahre 1619 ein Magnifikat und andere Kirchenkompositionen. (Soriano war derjenige, der Palestrinas »Missa Papae Marcelli« achtstimmig setzte.)

Luca Marenzio, geb. 1550 in dem zwischen Brescia und Bergamo befindlichen Orte Coccaglio, gest. 1599 in Rom am 22. August. Luca Marenzio, dessen Lehrer Giovanni Contini in Brescia war, wurde besonders als Komponist von Madrigalen, denen er die klassische Form verlieh, berühmt und von seinen zeitgenössischen Landsleuten »il più dolce cigno« genannt. Seine Madrigale erschienen fünfstimmig in neun Büchern, Venedig 1580—1589; von seinen kirchlichen Kompositionen seien erwähnt: Motetten für die Texte des ganzen Jahres aus dem Jahre 1588, sowie ein zwölfstimmiges »Ave maris stella«. Die Madrigale Marenzios müssen als herrliche Blüten der Tonkunst des 16. Jahrhunderts bezeichnet werden. Besonders schön sind diejenigen, welche vierstimmig 1592 in Venedig erschienen und die 1584 in Rom bei Gardano gedruckten geistlichen Madrigale. In Marenzios Kunstschaffen kündigen sich bereits die Anfänge

einer Zeit für die Tonkunst an, in welchem das subjektive Empfinden in den Vordergrund tritt. Marenzio ist auch als einer der allerersten Schöpfer eines Bühnenstückes mit Musik zn nennen, welches er für die Vermählung Ferdinands von Medici mit Christiane von Lothringen komponierte; der Text des Festspieles, welches den Titel »Il Combattimento d'Apolline col serpente« trug, war von Rinuccini und erschien 1591 bei G. Vincenti in Venedig. Den Chören, im Madrigalstile gehalten, waren Streichinstrumente nach Mafsgabe der einzelnen Stimmtonlage beigegeben, welche mit den betreffenden Stimmen im Einklange gingen und dieselben auf solche Weise verstärkten. Marenzios zahlreiche Kompositionen wurden auch aufserhalb seines Vaterlandes hochgeschätzt; dies ist ersichtlich an den Ausgaben, welche z. B. in Deutschland angefertigt wurden. Auch auf Instrumente wurden seine Vokalsachen übertragen; so gaben in Heilbronn 1614 Bernhard Schmid der Jüngere und Johann Woltz 1617 Vokalkompositionen des Marenzio für Orgel übertragen heraus. In Antwerpen erschien 1593 von Thalesius eine Gesamtausgabe von Marenzios Madrigalen. Von Marenzios äufseren Lebensumständen sei erwähnt, dafs ihn der König von Polen an seinen Hof berief und ihn in den Ritterstand erhob. Des rauhen Klimas wegen kehrte Marenzio 1581 nach Italien zurück und nahm in Rom die Stellung eines Kapellmeisters beim Kardinal Aldobrandini an.

Antonio Cifra, war ein Mitschüler Allegris bei Nanini und zunächst im Collegio germanico thätig, sodann Kapellmeister in Loretto, darauf im Lateran, welche Stellung er 1620 aufgab, um als Kapellmeister zum Herzog Karl von Österreich zu gehen. 1629 kehrte Cifra nach Italien zurück, wo er bis zu seinem Tode verblieb. Gleichwie Allegri, so wandelte auch Cifra aufser den Wegen im strengen a-capella- oder Palestrinastile die Pfade einer neu anbrechenden Zeit und diese Doppelrichtung findet sich von nun an mehr oder weniger bei allen Musikern Italiens bis auf Scarlatti. Aufserhalb des Geistes seiner Schöpfungen im strengen Stile, wie dies die Messe »Conditor alme siderum« zeigt, stehen schon die Motetten, welche 1610 in Rom bei Robletti herauskamen; schon der Titel ist bezeichnend: »Motettae,

quae binis, ternis et quaternis vocis concinantur, una cum basso ad Organum etc.« Von Cifras Kompositionen sind ferner zu erwähnen: Vesperae et Motettae octonis vocibus decantandae« 1610 in Rom bei Zanetto gedruckt; aus dem Jahre 1614: »Scherzi e Arie a una, due, tre e quattro voci per cantar nel clavicembalo, chittarone o altro simile instromento«, in Venedig erschienen; 1619 in Rom bei Soldi: »Ricercari e Canzoni francesi a quattro voci«; 1619—1629 erschienen von Cifra in Venedig dreichörige Motetten.

Agostino Agazzari, geb. 1578 in Siena, gest. 1640 als Kapellmeister am Dome von Siena. Von Agazzari ist u. a. ein »Stabat mater« 1611 bei Ricciardo Amatino in Venedig erschienen. (Dasselbe befindet sich in Proskes »Musica divina Tom. IV vespertinus« pag. 386.) Man vergleiche dieses »Stabat mater« mit dem von Palestrina, um zu erkennen, wie der Palestrinastil durch den Einflufs des dramatischen Ausdruckes in der Musik jener Zeit bereits alteriert wurde.

Aspirilio Pacelli, war 1601—1603 Kapellmeister am St. Peter in Rom, sodann Kapellmeister beim Polenkönig Sigismund III., unter welchem er 1623 in Warschau starb. Pacellis Kompositionen gehören ebenfalls schon der Übergangsepoche vom reinen Palestrinastile zum späteren, durch die Einmischung persönlichen Empfindens entstandenen an. Von Pacelli sind zu erwähnen: Die Motette zu acht Stimmen »Factum est silentium«, sowie andere achtstimmige Kompositionen, wie »Veni sancte«, »Cantate Domino« und »Tres sunt qui«.

Francesco Foggia, geb. in Rom 1604, gest. 1688; seine Lehrer waren Antonio Cifra, Bernardino Nanini und Paolo Agostini. Auch Foggias Kunstschaffen bildet den Übergang vom Palestrinastile, dem Stile heiliger Würde mit Hinweglassung alles persönlich leidenschaftlichen, zum Kirchenmusikstile, der durch persönliches Empfindungsleben und durch das dramatische, sogar durch das theatralische Wesen beherrscht ist. Foggias Tod ist auch das Ende der grofsen römischen Musikepoche. Foggia, der keine aufserkirchliche Musik geschrieben hat, war Kapellmeister des Kurfürsten Maximilian in Köln, sodann Kapellmeister des Erzherzogs Leopold von Österreich in Brüssel; nach Beendigung dieser

Stellung kehrte Foggia nach Italien zurück und zwar als Kapellmeister der Kathedrale in Naemi; später war er noch in Rom thätig, zuerst als Kapellmeister an der Kirche St. Maria in Aquiro, sodann an der Basilika St. Maria in Trastevere, bis er 1636 Kapellmeister im Lateran wurde. Nach letzterer Stellung hat Foggia noch die Kapellmeisterstellen an St. Lorenzo in Damaso und an St. Maria maggiore innegehabt. Kompositionen von Foggia sind u. a.: Messen zu vier bis neun Stimmen, Motetten zu zwei bis fünf Stimmen, Litaneien, Offertorien und Psalme. Von seinen dreistimmigen Chorwerken sind erwähnenswert: »Adoramus Christum regem«, »Dominus et salvator meus«, »Ecce paratum nobis«, »Cara mea«, »Salve Regina«.

Wie heifsen die namhaften Meister, welche noch als Epigonen Palestrinas bezeichnet werden müssen?

Girolamo Frescobaldi, der berühmte römische Organist, Agostino Diruto von Perugia; Matthäus Simonelli (Schüler Allegris und Benevolis, zugleich Lehrer Corellis und Sänger der päpstlichen Kapelle); Giov. Maria Casini aus Florenz; Claudio Casciolini; Bernardo Pasquini (berühmter Organist); Tomaso Bai (gest. 1714, berühmt geworden durch ein »Miserere«); Giov. Biordi (Mitglied des päpstlichen Sängerkollegiums) und Ottavio Pitoni (1750 als 90jähriger gestorben). Ferner sind noch Komponisten, welche im reinen Palestrinastile schufen, zu nennen: Pietro Paole Paciotte (geb. in Rom und Kapellmeister am Seminario Romano); der in Rom lebende Neapolitaner Fabricio Dentice (von ihm sind ein neunstimmiges »Miserere« bemerkenswert, sowie die 1580 in Venedig erschienenen Motetten; Vincenzo Galilei rühmt ihn als Lautenspieler); Placido Falconi von Asola (1573 erschienen von ihm in Venedig: »Missae introitus per totum annum«, sowie in den Jahren 1580—1588 in Brescia die Turba, die Passion, ein Magnifikat und vierstimmige Responsorien; Arcangelo Crivelli aus Bergamo (seit 1583 päpstlicher Kapellsänger und 1610 gest.); Prospero Santini; Cesare Roilo; Vincenzo de Grandis; Giov. Locatello; Tiburzius Massaini (von ihm Motetten zu vier Chören dem Papst Paul V. gewidmet); Fra Erasmo di Bartolo, genannt il

Padre Raimo, geb. 1606 in Gaëta, gest. 1656); Abundio Antonelli (seit 1608 Kapellmeister an der Lateranischen Basilika; von ihm sind vierchörige Messen und achtstimmige Chöre mit Instrumentalbegleitung geschrieben).

Pierfrancesco Valentini, geb. in Rom im Zeitalter Urban VIII., gest. in Rom im Jahre 1654. Valentini war Schüler C. M. Naninis und schuf wahre Monstras auf dem Gebiete des polychorischen Tonsatzes, welche uns anmuten, wie die gleichzeitigen Schöpfungen auf dem Gebiete der Architektur und Plastik. Valentinis Hauptwerk, welches 1645 in Rom in der Typographie von Andreas Phaeus erschien, hatte den Titel: »Petri Francisi Valentini, Romani, in animas purgatorii propriae et novae inventionis Canon, quatuor compositus subjectis et viginti vocibus, quinque Choris concinendus, qui ultra dictas viginti voces a pluribus etiam vocibus, choris et subjectis extendis et amplificare potest.«

Gregorio Ballabene, der schon in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hineinragt, schuf eine zwölfchörige (achtundvierzigstimmige) Messe.

Antonio Maria Abbatini (1595—1677) war Komponist von vier- und mehrstimmigen, sowie von 16-, 32- und 48-stimmigen Chorwerken. Abbatini, der an den Kirchen S. Giovanni in Laterano, S. Lorenzo in Damaso, dell' Gesù und S. Maria maggiore thätig war und auch als Mitarbeiter an Kirchers »Musurgia« bekannt ist, schrieb u. a. Antiphonien für je 12 Soprane, 12 Alte, 12 Tenöre und 12 Bässe.

Orazio Benevoli (1602—1672), ein Schüler des von Bernard Nanini gebildeten Vincenzo Ugolino, war anfangs Kapellmeister an S. Luigi de Francesi, von 1643—45 in Wien, von 1646 an Kapellmeister an der Kirche S. Maria maggiore in Rom und schliefslich bis zu seinem Lebensende Kapellmeister im Vatikan. Von Benevolis Kompositionen seien erwähnt: die achtstimmigen Messen »in lectulo«, »Paradisii porta«, »decantabat populus«, die zwölfstimmigen Messen »Solam exspectu«, und »Angelus Domini«, ferner die 16-stimmigen Messen »in diluvio aquarum multarum«, »Missa Tira corda« und »Si Deus pro nobis«. — Eine grofse dreichörige Messe

mit Orgel, Saiteninstrumenten, 2 Oboen, 4 Flöten und 2 Klarinen schrieb Benevoli zu der am 24. September 1628 in Salzburg stattgefundenen Einweihung des neu errichteten Domes. (Die Partitur besitzt das Mozarteum in Salzburg.)

Virgilio Mazzochi, geb. in Castellano, war 1628 Kapellmeister im Lateran, von 1629 an Kapellmeister am St. Peter und ist 1640 in Rom gestorben. Von ihm aus dem Jahre 1628 eine neunstimmige Motette, sowie aus dem Jahre 1638 zwei- bis achtstimmige Chöre nach Dichtungen vom Papste Urban VIII. (Pietro della Valle berichtet von V. Mazzochi, dafs er bei der Aufführung eines seiner polychoren Werke die Sänger in der Kuppel des Petersdomes gruppenweise verteilt habe, und zwar vom inneren Kuppelrande hinauf bis in die Laterne.)

Domenico Mazzochi, der ältere Bruder von Virgilio Mazzochi, schrieb u. a. fünfstimmige Madrigale und ist bekannt, weil er als Erster die Zeichen $<$ $>$ für crescendo und decrescendo anwendete.

Diese letzteren Komponisten, welche die Ausläufer der römischen Tonschule bilden, und die mit Recht mit dem Ausdrucke »Polychoristen« bezeichnet werden können, waren einflufsreich für die Entwicklung des Tonsatzes:

1. Der allgemeine Bafs, d. i. Generalbafs (bassus generalis), der zum Zusammenhalten und zum Fundamentieren des ganzen grofsen Tongebäudes diente, entstand.
2. Bei den Polychoristen findet sich zuerst die Verdoppelung einer Stimme durch die Oktave.

Als einer der bedeutendsten Tondichter der römischen Tonschule, welche von Palestrina ihren Ausgang nahm, ist

Giuseppe Ottavio Pitoni zu bezeichnen. Pitoni wurde am 18. März 1657 in Rieti geboren und war schon im 16. Jahre Kapellmeister in Rom. 1677 erhielt Pitoni die Kapellmeisterstelle am San Marco in Venedig, die er bis zu seinem letzten Lebensjahre inne hatte. Er starb am 1. Febr. 1743 in Rom. Von ihm: Motetten, unter denen das grofsartige »Dies irae«, das als seine beste Arbeit geschätzt wird; ferner mehrere schöne »Dixit«, von denen das erste für vier Chöre (sechs-

zehnstimmig) heute noch in Rom aufgeführt wird. Berühmte Tonwerke Pitonis sind aufser den beiden vorgenannten Psalmen, 3—16-stimmige Messen (»De profundis«, »Li pastori montagna«, »Mosca«), Hymnen u. a. m. Durante und Leo sind Pitonis bedeutendste Schüler gewesen.

Der Mittelpunkt des religiösen Kultus ist in Rom die St. Peterskirche, an welcher der gröfste Teil der vorhergenannten hauptsächlichsten Vertreter der römischen Tonschule als Sänger oder als Kapellmeister wirkten. Die Osterwoche sieht nun in dieser Hauptkirche wohl eines der gröfsten Feste der römisch-katholischen Kirche. Es dürfte daher auch nicht uninteressant sein, an dieser Stelle, am Schlusse der Besprechung der römischen Tonschule, deren Komponisten durch ihre erhabenen Werke das feierliche Ceremoniell in St. Peter verherrlichten und zum Teil heute noch beleben, das Programm der Karwoche mitzuteilen.*)

Am Palmsonntag um 9 Uhr vormittags begiebt sich der Papst nach St. Peter zur Kapelle der Pietà, wo ihn die Kardinäle empfangen; hier zieht er die päpstlichen Kleider an und wird auf der Sedia gestatoria (an seinen Seiten die zwei Flabelli mit den Pfauenaugen) von zwölf rot bekleideten Sedianti nach der Konfession getragen; voran die Prälaten und Kardinäle. Die Kardinäle, nach ihrer Rangstufe, küssen huldigend die Hand des Papstes (Obedienz); dann findet die Palmweihe statt (die Palmen kommen von San Remo von der Familie Bresca, welche von Sixtus V. das Privilegium erhielt); der Papst segnet die Palmen, benetzt sie, räuchert sie dreimal und setzt sich dann; ein Kleriker legt ihm das Gremiale (das seidene Bischofstuch) auf die Knie, die Kardinäle begeben sich zu ihm, erhalten die Palme, küssen sie sowie auch die Hand des Papstes; ihnen folgen der römische Adel, hohe Fremde u. a. m. Gesungen werden während der Austeilung die vierstimmigen Chöre »Pueri hebraeorum vestimenta« von Avila, einem Zeitgenossen Palestrinas und »Pueri hebraeorum portantes ramos« von Palestrina. Jetzt findet die grofse Palmenprozession in der Kirche statt; der Papst mit der Mitra auf dem Haupte und der Palme

*) Aus »Rom und die Campagna«. Von Dr. Th. Gsell Fels. (Aus der Sammlung »Meyers Reisehandbücher«. Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.

in der Linken wird auf der Sedia gestatoria getragen; die Prozession begiebt sich in das Vestibül; zwei Sänger im Innern der Kirche singen die herrliche Hymne von Théodule d'Orleans: »Gloria laus et honor Deo«, welche die Sänger im Vestibül im Wechselgesang wiederholen. Die Messe wird von einem Kardinal celebriert; den Passionsgesang stimmen drei Priester (der Tenor erzählt, der Contraalto singt die Ancilla, der Bafs

No. 7. St. Peterskirche in Rom.

die Partie des Christus, die Kapelle die des Volkes). Nach der Elevation wird gewöhnlich das sechsstimmige Benedictus von Baini gesungen. Der Papst kehrt durch die Kapelle des heiligen Sakramentes zum Vatikan zurück.

Ostermittwoch. In der Capella Sixtina nach 4 Uhr päpstliche Kapelle für die Tenebräfeier. Beim ersten Notturno wird eine vierstimmige Lamentation des Jeremias von Palestrina gesungen, dann folgt die zweite und dritte Lamentation, das zweite und dritte Notturno und nach dem Benedictus der

Lauden das berühmte Miserere (der 51. Psalm) vierstimmig mit zwei Chören, meist eine der drei Kompositionen: 1. von Allegri 1638; 2. von Bai 1714; 3. von Baini 1821. Das Miserere wird am Mittwoch, Donnerstag und Freitag gesungen. Bei jeder Lamentation (Klagelieder Jeremiä) werden zwei Kerzen des dreieckigen Kandelabers am Altar, der dreizehn Kerzen enthält, ausgelöscht, das einzige letzte Licht wird unter dem Altar verborgen, dann knieen Papst und Kardinäle nieder und beten, tiefe Stille herrscht — plötzlich beginnen die wunderbaren Töne des Miserere, in zitternden Anklängen und ergreifender Harmonie die Leiden der Menschheit symbolisierend. Dann folgt ein leises Geräusch, worauf Papst und Kardinäle sich zurückziehen. In der Peterskirche zeigt man unmittelbar nachher von der Loggia über der Statue der Veronika unter der Kuppel herab die Passionsreliquien: die Lanze, das Holz vom Kreuz und den Veronikaschleier mit dem Gesicht des Heilandes.

Im Hospiz S. Trinità dei Pellegrini wird eine Stunde nach Ave Maria die Fufswaschung und das Mahl der armen Pilger durch die Kongregation der S. Trinità, der Kardinäle, Fürsten, Edelleute angehören, veranstaltet. Das Publikum hat freien Zutritt. Zur gleichen Stunde erfüllen die römischen Fürstinnen und Damen dieselbe Funktion bei den Pilgerinnen.

Gründonnerstag. Die Glocken aller Kirchen verstummen bis zum Sonnabend Mittag. Im Lateran Ausstellung des Abendmahltisches Christi. — In St. Peter 8 Uhr vormittags Weihe der heiligen Öle und Generalkommunion des Kapitels.— Um 10 Uhr in der Sixtina päpstliche Kapelle: nach dem gregorianischen Gesang, das achtstimmige Motetto: »Fratres ego enim accepi« von Palestrina. Bei der Messe weiht der Papst zwei Hostien, legt die eine in einen Kelch und trägt sie in Prozession nach der Capella Paolina, wo sie nachmittags ausgestellt und bis zum folgenden Tage aufbewahrt wird. Die Prozession zieht durch die Sala regia, die Sänger singen das »Pange lingua«, in der Kapelle das vierstimmige »Tantum ergo« von Pitoni. Die Gläubigen strömen in die Kapelle, um das Sakrament anzubeten. Die Prozession begleitet den Papst wieder zurück nach St. Peter. Etwas vor 12 Uhr erteilt der Papst, der in die geschmückte und überdachte Loggia, die aufsen an St. Peter auf den Petersplatz hinab schaut, auf der

Sedia gestatoria getragen wird, auf dieser sich erhebend den dreifachen apostolischen Segen, »die solenne Benediction« (man nennt sie traditionell: »urbi et orbi«, »der Stadt und dem Erdkreis«), dann lesen zwei Kardinäle lateinisch und italienisch den Ablafs für die Menge und werfen das Breve unter das versammelte Volk hinab. Der Papst begiebt sich nun in das Querschiff, wo um 12 Uhr das Mandatum stattfindet.

Der Papst vollzieht selbst die Fufswaschung (lavanda) an 13 Priestern oder Diakonen verschiedener Nationen (13, weil Gregor dem Grofsen Christus unter ihnen erschien). Im rechten Querschiff von St. Peter befindet sich links die Bank für die 13 auf einer Erhöhung. Hinter ihnen an der Wand hängt der Gobelinteppich mit dem Abendmahl (nach dem Fresko von Lionardo da Vinci in S. Michele di Ripa grande gearbeitet); rechts ist der päpstliche Thron und um ihn die Kardinalsitze. Der Papst erhebt sich vom Throne, legt das Pluviale ab, umgürtet sich mit einer kleinen weifsen Schürze, vor ihm her schreiten die Scepterträger, ein Ceremonienbeistand mit zwei Kardinaldiakonen; sie begeben sich auf die Estrade zu den Aposteln. Diese müssen den rechten Fufs entblöfst haben. Der Papst kniet vor jedem, setzt jedem den Fufs in ein wassergefülltes silbernes Geschirr, reibt denselben leicht und trocknet ihn mit einem Tuche, küfst ihn, erhebt sich und setzt diese Handlung von einem zum andern fort. Jeder erhält sogleich vom Papst einen Blumenstraufs und zwei Erinnerungsmedaillen an die erhaltene Auszeichnung, eine von Gold, die andre von Silber; dann kehrt der Papst zum Throne zurück, wäscht sich die Hände und spricht das »Pater noster«.

Das ganze Gefolge geht jetzt zur vatikanischen Loggia, zur Speisung dieser Stellvertreter der Apostel. Dort steht auf einer Estrade ein langer Tisch mit glänzend geschmückter und reich besetzter Tafel. Zuerst erscheinen Prälaten, dann die Nobelgarde, dann die 13 Stellvertreter in ihren hohen weifsen Mützen, weifsem Kragen und Flanellrock, weifser, brodierter Seitentasche (für die Reste des Mahles) und mit einem Blumenstraufse in der Hand. Sie warten auf ihrem Platz, bis der Papst erscheint; er trägt einen wollenen Rock und mit weifsem Hermelin ausgeschlagenen Überwurf. Ein Prälat reicht ihm eine mit Spitzen besetzte Schürze; der Papst giefst den 13 Wasser über die Hände und hält ihnen ein

silbernes Becken unter. Die Platten werden von den Prälaten herbeigebracht, welche sie knieend dem Papst überreichen. Dieser stellt sie nach einem Tischgebet vor die 13 hin und serviert selbst einige Gerichte des reichlichen Mahles, schenkt den Speisenden Wein und Wasser ein und verläfst sie nach einer zweiten Segnung.

Abends werden in der Sixtina wieder um 4 Uhr die Lamentationen und um 6 Uhr das Miserere gesungen. Die Kapelle ist jetzt völlig schmucklos, Altar und Thron ohne Baldachin und Verzierung, die Sitze der Kardinale unbedeckt, der Altar umschleiert.

Karfreitag. Vormittags $8^1/_2$ Uhr päpstliche Kapelle in der Sixtina. Der Papst, in violetter Stola, rotem Pluviale, silbergewirkter Mitra, ohne Ring, erscheint mit vorgetragenem schleierbehängtem Kreuze, legt seine Mitra ab und betet knieend, besteigt dann den Thron, wo ihm nur ein Patriarch assistiert. Die Kardinäle tragen Schuhschnallen von Stahl oder Silber und violette Kleidung anstatt purpurner. Es folgt eine lateinische Rede des Generalprokurators der Franziskaner (konventualen Minoriten) über den Tod Christi. Der Celebrierende singt die 18 Gebete für die Menschen aller Religionen (sie werden stehend angehört, der Diakon giebt das Zeichen der Kniebeugung nach jedem, ausgenommen nach dem für die Juden, in Andeutung, dafs sie Christum an diesem Tage knieend verspotteten). — Bei der ersten Adoration des Papstes singt die Kapelle die berühmten »Improperia« von Palestrina, das »Sanctus Deus« und die weitere Liturgie. Die Kardinäle (ohne Fufsbedeckung) adorieren das Kreuz, jeder Kardinal opfert einen Goldthaler; dann folgen die übrigen hohen Würdenträger der Kirche (ihre Gabe erhält der Monsignore Sacrestano und die beiden ersten Ceremonienmeister). Darauf Prozession zur Capella Paolina: dem Papst mit den Kardinaldiakonen folgen die Prälaten »di fiocchetti«, die apostolischen Protonotare. Am Altare der Paolina verrichtet der Papst ein kurzes Gebet, währenddessen der Sakristarprälat vom Kardinalgrofspönitentiar den Schlüssel zur Sepulkralurne erhält; er öffnet das Tabernakel, nimmt den Kelch und übergiebt ihn durch den Kardinaldiakon dem Papst. Die Prozession kehrt während des Gesanges »Vexilla regis prodeunt« nach der Capella Sixtina zurück. Sowie der Celebrierende die

Kapelle verlassen hat, beginnt die Vesper. Auf dem Altare der Capella Sixtina wird das »wahre Kreuz« aufgestellt. Um $4^1/_2$ Uhr ertönen in der Capella Sixtina die drei Notturnen, die vierstimmige Lamentation, am Ende das fünfstimmige »Jerusalem« von Allegri und zum drittenmal das »Miserere«. Der Papst geht dann in ein benachbartes Gemach, zieht den roten hermelinbelegten Überwurf und die päpstliche Stola an, setzt den Hut auf und geht mit den Kardinälen und deren Familien nach St. Peter, wo abermals von der Höhe der Veronika-Loggia die heiligen Reliquien gezeigt werden; nach Beendigung seines Gebetes vor der Konfession geht der Papst, nur von seiner »Familie« begleitet, in den Vatikanpalast zurück.

Ostersonnabend. Vormittags 8 Uhr im Lateran Wasser-, Feuer-, Weihrauch- und Kerzenweihe, Gesang der Prophetien, Exorzismus erwachsener konvertierter Juden, Türken oder Heiden in der Sakristei und nachherige Taufe derselben im Baptisterium S. Giovanni durch den Generalvikar. Vorzeigen der Köpfe St. Peters und St. Pauls. Litaneien und Messe. — Um 9 Uhr in der Sixtina päpstliche Kapelle. Die Kapelle ist wieder im Festschmuck; Weihe der Osterkerze; Gesang des »Exultet«. Beim Vers »Propitius esto« gehen die Administrierenden in die Sakristei und ziehen weifse Kleider an, und der Celebrierende läfst sich auf seinem Sitze weifse Kleider reichen. Es folgt die berühmte Missa Papae Marelli von Palestrina. Dieselbe Messe wird am 29. Juni, am St. Peter- und Paulstage, gesungen. Die violetten Paramente des Altars und Thrones werden abgehoben, und silbergestickte erscheinen darunter, die Altarkerzen angezündet und auf Bronzekandelaber gestellt. Der Papst zieht ein weifses Gewand an, die Kardinäle nehmen den roten Hut. Beim Beginne des »Gloria« läuten alle Kirchenglocken, die seit dem Gründonnerstage verstummt waren.

Am Ostersonnabend erteilt der Papst den zum Osterfest gekommenen Priestern und Fremden Audienz. Eine ganze Galerie des Vatikans ist mit Besuchenden angefüllt; neben Priestern, Ausländern mit Frauen und Töchtern, Römer mit der ganzen Familie (die Damen in Trauerkleidern). Die Palafrenieri teilen die Anwesenden in zwei Reihen, durch die der Papst weifsgekleidet schreitet. Er spricht zu den meisten

einige Worte, die der Angeredete knieend anhört (es ist Sitte, drei Kniebeugungen zu machen vor dem Fufskufs, und mit drei Kniebeugungen sich zu verabschieden); das Hauptanliegen bildet die Bitte um den Segen des Papstes. Zum Schlufs besteigt der Papst die Estrade und hält eine Ansprache (oft französisch), erteilt den allgemeinen Segen und entfernt sich. Man drängt sich dann noch an ihn heran, Eltern bringen ihre Kinder, man sucht eine segnende Berührung u. s. w.

Ostersonntag. Etwas vor 10 Uhr verläfst der Papst, die Tiara auf dem Haupte, auf der Sedia gestatoria die Sala ducale, zieht mit seinem Gefolge durch die Mittelpforte in die Peterskirche; die Sänger begrüfsen den Papst mit dem berühmten »Tu es Petrus«, im Vestibül empfängt das Peterskapitel den Papst. Der Papst besteigt den Thron und bedeckt sich mit der goldenen Mitra. — Obedienz. Die Kardinäle, Patriarchen, Erzbischöfe und Bischöfe, die mitrierten Äbte und die Pönitenziarii von St. Peter küssen dem Papst nach ihrer Rangfolge, die einen das Knie, die andern den Fufs. (Der Papst trägt auf der Fufsbekleidung ein goldbrodiertes Kreuz, das geküfst wird. — Bekleidung. Der Auditor der Rota umgürtet den Papst mit dem Gremial, ein adliger Laie giefst ihm Wasser über die Hände, und der Kardinalbischof bietet das Handtuch dar. Der Kardinaldiakon, der das Evangelium singt, nimmt dem Papst Mitra, Pluviale, Stola und Gürtel ab; die Prälaten bringen die Pontifikalkleider, und die Diakonen ziehen sie ihm an. — Messe. Der Papst celebriert die Messe selbst; er begiebt sich zu den drei Kardinalpriestern und umarmt jeden zweimal, der Kardinaldiakon nimmt ihm die Mitra ab, der Papst macht das Zeichen des Kreuzes und beginnt den »Introito«. Bei der Indulgentia legt man ihm die Manipel über. Die Kapelle singt das Graduale und »Victimae pascali« von Matteo Simonelli. Nach beendigtem Credo spricht der Papst das »Dominus vobiscum.« Die Kapelle singt das schöne Gebet von Felice Anerio. Die Kardinaldiakonen erhalten die Kommunion, der assistierende Fürst und die Laien, welche das Kapellrecht haben, sind ebenfalls zur Kommunion zugelassen. Das Lesen des Evangeliums endigt die Messe. — Das Presbyterial-Opfer. Der Papst nimmt die Tiara und besteigt die Sedia gestatoria. Der Kardinalpriester übergiebt dem Papst eine Börse mit 30 Juliusd'or und spricht:

Das Innere der Si

Altarwand »Das jüngste (

nischen Kapelle.

chte von Michelangelo.

Kunstverlag Max Schmitz, Leipzig-R.

»Allerheiligster Vater, das Kapitel und die Kanoniker der Basilika bieten Euch das gewohnte Opfer für die Messe dar, die ihr eben sanget«. — Die Verehrung der Reliquien. Der Zug begiebt sich in die Mitte der Kirche vor die Konfession, ein Kanoniker erscheint in der Veronika-Loggia und zeigt die Reliquien. Nach der Veneration begiebt sich der Zug zur vatikanischen Loggia, die sich gegen den Petersplatz öffnet. Der Papst erteilt auf seinem Zuge feierlich den Segen an die Umstehenden. — Der allgemeine päpstliche Segen. Die Loggia an der Fassade ist mit Tüchern reich geschmückt. In den Fenstern der Portiken und am Fufse des Obelisken stehen Stühle zum Ausleihen, von wo aus man den Papst sehen kann. Das Volk drängt sich auf die Treppe, um den Obelisken und längs der Kolonnaden. Vor der Benediktion erscheint in der Loggia das päpstliche Kreuz und die päpstlichen Insignien (die Tiaren und Mitren), die auf den Balkon niedergelegt werden; dann tritt der Papst bis zur Brüstung vor, die Glocken verstummen, die Fontänen versiegen, auf dem ungeheuren vollgedrängten Platze ist alles still, die Menge kniet nieder, der Papst erhebt feierlich die Hände und mit lauter Stimme segnet er dreimal die Gläubigen. Im Augenblick des letzten Amen werden alle Glocken von St. Peter geläutet. Das Volk ruft: Evviva! und schwenkt die Tücher. Der Papst überschaut die Menge, erhebt sich noch einmal und erteilt den zweiten stillen Segen. Ein Kardinaldiakon verliest lateinisch die Ablafsformel für die Anwesenden, ein zweiter liest sie italienisch; Kopien der Formel werden auf den Platz hinuntergeworfen.

2. Die Musikentwicklung auf dem Boden von Venedig.

a) Vertreter der älteren venetianischen Tonschule.

(16. Jahrhundert.)

Welcher niederländische Tonsetzer wird als Begründer der älteren venetianischen Tonschule angesehen?

Adrian Willaërt, geb. 1480 oder 1490 in Brügge, gest. am 7. Dezember 1562 in Venedig. Willaërt wurde, nachdem er in Paris eine Zeit lang Rechtswissenschaft studiert hatte, Schüler des Kapellmeisters Franz I. Mouton, der wiederum ein Schüler von Josquin des Près gewesen war. Wie viele andere seiner Landsleute (z. B. Philipp Verdelot, Jakob Arkadelt, Claude Goudimel, Cyprian van Rore, van Boes und Berchem) wanderte auch Adrian Willaërt zu weiterer musikalischen Ausbildung nach Italien. 1516 erblicken wir ihn in Rom zur Zeit Leo X., und bald darauf als Kapellmeister Ludwig II., Königs von Ungarn und Böhmen, der 1526 in der Schlacht bei Mohacz fiel. Noch in diesem Jahre ging Willaërt nach Venedig, wo er bereits im Jahre 1527 die Anstellung eines ersten Kapellmeisters am San Markusdome erhielt, anfangs mit 70, später mit 200 Dukaten Gehalt. Der Doge Andrea Gritti war es gewesen, der Willaërts Anstellung bewirkt hatte. Willaërt, der als Komponist, Lehrer und Theoretiker auf dem Boden von Venedig eine grofse Thätigkeit entfaltete, besuchte seine nordische Heimat noch zweimal und zwar 1542 und 1556. Leider konnte er in den letzten Jahren seines Lebens nicht mehr amtlich thätig sein, da er von schwerer Krankheit befallen wurde. Von zahlreichen Verehren und Schülern betrauert, starb Willaërt im Jahre 1590. Seine Kompositionen bestehen aus Motetten, Psalmen, Vespern und Madrigalen. Ganz besonders ist es das Madrigal, das von Willaërt seinen Ausgangspunkt nimmt. Willaërts Kompositionen, die lediglich im a-capella-Stile

geschaffen, also vokaler Natur sind, zeichnen sich durch reiche Harmonie, schöne Melodik und interessante Rhythmik aus. Willaërt schrieb bereits für mehr als vier Stimmen. Seine Wechselchöre (doppelchörige Hymnen), wozu die Markuskirche durch ihre zwei Emporen mit Orgeln Gelegenheit bot, trugen Willaërt so hohen Ruhm ein, dafs man von denselben als von einem »aurum potabile« (trinkbarem Golde in Tönen) redete. Bei Willaërt ist bereits ein Übergang von den die katholische Liturgie beeinflussenden Kirchentonarten zu den modernen Tonarten zu bemerken. Der neue Stil der Kirchenmusik, der in der venetianischen Tonschule erblüht, ist wohl nicht nur dem Einflusse Willaërts zu verdanken, sondern wie dieses selbst das Produkt der Verhältnisse, Zustände, der Geistesrichtung, der Lebensauffassung, überhaupt der Entwicklung des gesamten sozialen und staatlichen Lebens der Republik Venedig.

Worin unterscheiden sich im allgemeinen die Ausdrucksweisen auf dem Gebiete der Tonkunst der römischen und der venetianischen Tonschule?

Ist die Ausdrucksweise der römischen Tonschule (Palestrinastil) eine tiefinnerliche, so recht der Ausflufs von erhabenen Empfindungen und heiliger Andacht, wie sie uns aus den Bildern Peruginos und Rafaels (Madonnenbilder und heilige Cäcilia) entgegentritt, so ist der Stil der Venetianer glanzvoll, prächtig; der Hauptschwerpunkt liegt, wie bei Venedigs Malern, in der koloristischen Wirkung. Sinnlicher Reiz waltet in den Kompositionen der Venetianer Tonkünstler gegenüber dem sinnigen und mehr innerlichen Wesen der Schöpfungen der gleichzeitigen römischen Tonschule vor. — Ein wichtiger Umstand in der Verschiedenheit venetianischer Chorwerke von denen der römischen Tonschule war, äufserlich betrachtet, schon durch die beiden Gotteshäuser St. Peter in Rom und San Marco in Venedig bedungen: Gab die päpstliche Sängerkapelle in Rom (Sixtina) nur dem a-capella-Gesange Raum, so war durch die beiden die Apsis des Markusdomes begrenzenden Emporen, auf denen zugleich zwei Orgeln Aufstellung finden konnten, schon durch die Architektur für die bequeme Aufstellung von zwei Chören gesorgt. (Daher auch Willaërts zweichörige Psalmen, Mo-

tetten, Hymnen und anderen zweichörigen Kirchenkompositionen.)

Wie hiefs der Schüler und Nachfolger Willaërts am Markusdome in Venedig?

Cyprian van Rore, geb. 1516 in Mecheln (Niederlande), gest. 1565 in Parma. Van Rore, der schon in jungen Jahren nach Venedig kam, wurde zunächst als Sänger des Chores an San Marco angestellt und war als solcher Schüler seines grofsen Landsmannes Adrian Willaërt. Nachdem Cyprian van Rore auf kurze Zeit Dienste beim Herzog Herkules II. von Ferrara gethan hatte, kehrte er nach dessen Tode 1559 nach Venedig zurück, wo er 1563 an die Stelle Willaërts als Kapellmeister an San Marco kam. Dieses Amt vertauschte er bald mit der Kapellmeisterstelle beim Herzog Farnese in Parma, wo er 1565 starb. Von ihm: mehrere Sammlungen Madrigale, vier- bis achtstimmige Motetten, vier- bis sechsstimmige Messen, Psalmen, Magnifikate, Passionsmusiken u. a. m. Bei Cyprian van Rore, durch den Willaërts Bestrebungen eine Weiterentwicklung fanden, ist schon eine gesteigerte Ausdrucksweise zu verzeichnen, indem er es war, der schon von chromatischen Intervallen Gebrauch machte und so eine Harmonik herbeiführte, die der strengen Kompositionsweise in den Kirchentonarten widersprach. Die Deklamation seiner Texte ist die für damalige Zeit denkbar natürlichste, indem er sich, wenn es anging, nach dem prosodischen Mafse des Wortes richtete.

Wer war der Nachfolger Cyprians van Rore als Kapellmeister am St. Markusdome in Venedig?

Giuseppe Zarlino, aus dem südlich von Venedig gelegenen Chioggia gebürtig (von 1517—1589). Zarlino war Schüler von Willaërt und nicht allein ein tüchtiger ausübender Musiker, sondern auch ein bedeutender Musikgelehrter, sowie auch dem Studium der Philosophie, Mathematik, Chemie und Astronomie ergeben. Zarlino, ursprünglich für den geistlichen Stand bestimmt, erhielt 1537 die niederen Weihen. Der Holländer Swelink sowie der Florentiner Vincenzo Galilei waren Schüler Zarlinos. Von Zarlino: 1558 »Institutione harmoniche«, 1562 fünf Bücher »Dimonstrationi harmoniche«,

dem Dogen Luigi Mocenigo gewidmet, 1588 acht Bücher »Monumenti musicali«. 1574 als Heinrich III. von Valois auf einer Reise von Polen nach Frankreich über Venedig kam, wurde er auf dem Bucintoro durch lateinische Gesänge, von Zarlino komponiert, begrüfst. Zarlinos Zeitgenossen bezeichneten diese Musik als »musiche bellissime in versi

No. 8. St. Markusdom in Venedig.

latini«; aufserdem fand bei dieser Gelegenheit eine Festmusik von Zarlino im San Marco, sowie im grofsen Ratssaale des Dogenpalastes die Aufführung des »Orfeo«, mit Musik von Zarlino statt. Von Zarlino ward auch eine Messe komponiert, die 1577 nach dem Erlöschen der grofsen Pest, der u. a. auch Tizian zum Opfer fiel, aufgeführt wurde.

Wie hiefsen die Organisten an den Orgeln von San Marco in Venedig in der letzten Zeit der Wirksamkeit Zarlinos?

Annibale Padovano, Claudio Merulo sowie Andrea und Giovanni Gabrieli.

Andrea Gabrieli (auch genannt Andrea del Canareggio), geb. 1510 in Venedig, war Schüler Willaërts. Andrea Gabrieli trat 1536 als Sänger in den Chor von San Marco, in welcher Stellung er bis 1566 verblieb. Von 1566 bis zu seinem Tode 1586 bekleidete er als Nachfolger Merulos die Stelle eines zweiten Organisten am Dome. Von ihm: »Psalmi poenitentiales«, Venedig 1583, Motetten, Madrigale, sowie Orgelkompositionen mit Instrumentalbegleitung. Auch komponierte er, gleichwie Zarlino, eine Festmusik zu Ehren der Anwesenheit Heinrich III. von Frankreich: eine acht- und eine zwölfstimmige Kantate. Ein bedeutender Schüler Andrea Gabrielis war der deutsche Tonsetzer Leo Hasler.

Claudio Merulo, geb. 1532 in Correggio, weshalb er auch öfters Claudio da Correggio genannt wird. Vom Jahre 1557 an wirkt Merulo als zweiter, von 1566 an als erster Organist am San Marco, nachdem Annibale Padovano aus dieser Stellung geschieden war. Im Vereine mit dem vorhergenannten Andrea Gabrieli versah Merulo bis zum Jahre 1584 den Organistendienst am Markusdome in Venedig, als ihn der Herzog Ranuccio Farnese als Organist an die Kirche der Steccata berief. Bis zu seinem Lebensende, 4. Mai 1604, entfaltete Claudio Merulo in Parma eine grofse Thätigkeit als Orgelvirtuos und Komponist. Von ihm: »Missae et Litaniae« 8—12 vocum (1609 erschienen), Motetten, »Sacri concenti«, 3—5-stimmige Madrigale, die mit zu den schönsten dieser Kunstgattung gehören. Claudio Merulo, der sowohl als Organist, als auch als Vokalkomponist eine Berühmtheit seiner Zeit war, gehört zu den Polychoristen der altvenetianischen Tonschule. Auch er komponierte, gleichwie Zarlino und A. Gabrieli zum Empfange des Königs Heinrich III. von Frankreich Festkantaten. (Aus dieser Thatsache ist ersichtlich, wie die Tonsetzer Venedigs ihre Kunst bereits in den Dienst der öffentlichen politischen Vorgänge stellten, gleichwie es z. B. der Maler Paolo Veronese that, indem er zur Verherrlichung seiner Landsleute die Seeschlacht gegen die Türken bei Lepanto [7. Oktober 1571] malte. Schon in solchen Thatsachen ist der Unterschied in der Anwendung der Künste auf dem Boden Roms und Venedigs zu erblicken. Während in Rom, mit ganz geringen Ausnahmen

die Kunst ausschliefslich geistlichen Zwecken dienstbar war, wurde sie in Venedig bereits dem politischen und aufserkirchlichen Leben geweiht.)

Baldassaro Donato, geb. in Venedig 1545, gest. als Kapellmeister am San Marco 1603, schliefst sich den Vorhergehenden als Komponist bedeutender Vokalwerke an.

Giovanni Gabrieli, geb. 1557 in Venedig, gest. daselbst am 12. August 1613, wohl der Bedeutendste und Hervorragendste unter den Komponisten der altvenetianischen Tonschule. G. Gabrieli war im Gesange, im Orgelspiele, sowie in der Komposition mit dem Nürnberger Leo Hasler Schüler seines Onkels A. Gabrieli. Von 1585 an wirkte G. Gabrieli am Markusdome als Organist. Besonders bemerkenswert sind G. Gabrielis Beziehungen zu Deutschland:

1. Zum Hause Fugger in Augsburg. (Georg Fugger war Gesandter Kaiser Rudolf II. in Venedig.)
2. Zum Herzog Albrecht V. von Bayern und dessen Söhnen. (Durch Albrecht V. von Bayern war Orlando di Lasso nach München berufen worden.)
3. Die Deutschen Heinrich Schütz (Vorläufer des grofsen J. S. Bach) und Michael Praetorius waren Schüler G. Gabrielis.

Giovanni schrieb grofsartige und tiefempfundene Chorwerke, denen er bereits ein Orchester hinzufügte, das aus Cornetti, Geigeninstrumenten und Posaunen bestand. Die bedeutendsten derselben sind die Symphoniae sacrae, 7-, 8-, 10-, 12-, 14-, 15- et 16-tam vocibus quam instrumentis. Venetia 1597, sowie die 6—19-stimmigen Motetten. Nürnberg 1619. Durch solche Werke wurde selbstverständlich die Prachtentfaltung der Musik auf dem Boden von Venedig aufserordentlich gesteigert. Von den Vokalkompositionen G. Gabrielis sind noch Psalme, einzelne Sätze aus Messen, sowie einige Magnifikate zu erwähnen. Besonders schön sind: »O Domine Jesu Christe« und der 55. Psalm »Exaudi deus orationem meam«. Die Instrumentalsätze G. Gabrielis (Ricercari für Orgel, Sonaten für Blas- und Streichinstrumente, sowie die Symphoniae sacrae, welche er Fugger in Augsburg widmete) lassen uns diesen Tondichter neben Allegri als einer der

frühesten Komponisten auf dem Gebiete der Instrumentalmusik erkennen, obwohl der Schwerpunkt seines Schaffens in die Vokalmusik fällt. Aus seinen Instrumentalsätzen, von denen J. W. v. Wasielewski einige in seinem Werke »Instrumentalsätze vom Ende des 16. bis Ende des 17. Jahrhunderts, Bonn 1874, mitteilt, ersieht man, wie sehr noch die Instrumentalmusik jener Zeit der Nachhall der Vokalmusik war. (Einige dieser Instrumentalsätze wurden aufgeführt gelegentlich der Vermählung Venedigs mit dem Meere durch den Dogen. [1796 fand die letzte derartige feierliche Ceremonie auf dem »Bucintoro« statt; von diesem Prachtschiffe warf der Doge den Ring in die Fluten mit den Worten: »Desponsamas te mare in signum veri perpetuique Domini.«]) Von den italienischen Schülern G. Gabrielis sei hier besonders A. Grani genannt und als Zeitgenossen und als solche Vertreter der älteren venetianischen Tonschule Leo Leoni, geb. 1560, Kapellmeister an der Kathedrale von Vicenza und Giovanni Croce, geb. 1560 in Chioggia, gest. 1610 in Venedig. Croce war Schüler Zarlinos und Nachfolger B. Donatos als Kapellmeister an San Marco.

b) Vertreter der jüngeren venetianischen Tonschule.

(17. und Anfang des 18. Jahrhundert.)

Wer waren die Vertreter der jüngeren venetianischen Tonschule?

Giovanni Legrenzi, geb. 1625 in Clusone bei Bergamo, war anfangs Organist an der Kirche Santa Maria Maggiore in Bergamo, sodann Kapellmeister des Kirchenchores in Ferrara, kam 1664 nach Venedig, wo er von 1672—1685 die Stellung eines Direktors des Konservatoriums dei mendicanti bekleidete, welche er 1685 mit der Kapellmeisterstellung am San Marco vertauschte. Legrenzi starb 1690 in Venedig. Von ihm: eine grofse Anzahl schöner Messen, Motetten, Psalmen und andere Kirchenwerke. Das Orchester am San Marco bestand unter Legrenzi bereits aus 34 Mitgliedern: 11 kleine und 8 grofse Geigen, 2 Viole da braccio, 2 Viole da gamba, 4 Theorben (Bafslauten), 2 Cornetti, 1 Fagott und 3 Tromboni (Posaunen). Charakteristisch an diesem

Orchester gegenüber dem der Altvenetianer war die gröfsere Anzahl der Streichinstrumente. Legrenzi, der Lehrer von Antonio Lotti war, ist noch als Komponist von musikdramatischen Werken (ernsten und komischen Opern) zu verzeichnen, in welcher Hinsicht er von der toskanischen Musikbewegung beeinflufst wurde. Unter seinen Opern sind hervorzuheben: »Creso«, »Pertinace«, »Eteocle e Polinice« und »Achille in Sirio«.

Antonio Lotti, geb. 1667, wahrscheinlich als Sohn eines Venetianers, der als Kapellmeister im Dienste des Kurfürsten von Hannover stand; gest. am 5. Januar 1740 in Venedig als Kapellmeister an San Marco. Seine musikalische Ausbildung erhielt Lotti am Conservatorio dei mendicanti, wo Legrenzi sein Lehrer war. Von 1717—1719 wirkte Lotti als Kapellmeister an der vom Kurfürsten August dem Starken begründeten italienischen Oper in Dresden, nach Venedig zurückgekehrt von 1720 bis zu seinem Tode an San Marco. Antonio Lotti ist der bedeutendste Vertreter der jüngeren venetianischen Tonschule und war fruchtbar als Kirchen-, Madrigal- und Opernkomponist. Seine Werke zeichnen sich durch schönes Melos, durch Einfachheit im Stile sowie durch Charakteristik im Ausdrucke aus und bezeugen bereits eine freiere Behandlung des instrumentalen Apparates, als bisher. In Bezug auf die Oper ist Lotti von der Florentiner Bewegung beeinflufst. 1705 erschienen von Lotti in Venedig »Duetti, Terzetti e Madrigali, consacrati alla C. R. Maestà di Giuseppe I imperatore etc.« Berühmt sind die im a-capella-Stile komponierten »Benedictus deus Israel«, das »Miserere«, der dreistimmige Frauenchor mit Streichquartettbegleitung »Laudate pueri«, eine Messe für Männerchor, Psalm 112 für Männerchor, die Motette »Vere languores nostros«, das sechs- und achtstimmige »Crucifixus«, das vierstimmige »Sanctus Dominus«, die vier- und fünfstimmigen Madrigale, die zwölf »Duetti di camera«, Magnifikate, Kyries und mehrere Credos mit Instrumentalbegleitung. Von Lottis Opern seien hervorgehoben: »Achille placato«, »Isaccio Tiranno«, »Porsenna«, »Il Polidoro«, »Costantino« und »Alessandro severo«. Seine Intermezzi sind zum Teil noch nicht veröffentlicht.

Hervorragende Schüler A. Lottis: Giovanni Battista Pescetti, Antonio Alberti, Benedetto Marcello, Baldassaro Galuppi, M. Gasparini und Lottis zweiter Nachfolger am San Marco G. Saratelli aus Padua.

Berühmte musikalische Zeitgenossen Lottis: der Violinspieler Tomaso Albinoni, geb. 1674 in Venedig, gest. 1745 daselbst; Komponist von Violin- und Instrumentalkompositionen, sowie von Kirchensachen und 49 Opern. Antonio Vivaldi, geb. 1670 in Venedig, gest. 1743 daselbst. Vivaldi, der Priester war, schrieb aufser Geigensachen, Kirchenkompositionen und 28 Opern; er wirkte längere Zeit als Kapellmeister des Landgrafen von Hessen-Darmstadt. Vivaldi, selbst ein tüchtiger Violinvirtuose, schrieb Sonaten und mehrere Konzerte für die Geige, in welchen er die von Torelli angebahnte Form weiterentwickelte, so dafs sie mustergültig wurde.

Unter den grofsen Tondichtern der jüngeren venetianischen Tonschule sind noch ganz besonders erwähnenswert Antonio Caldara, Benedetto Marcello und Baldassaro Galuppi.

Antonio Caldara, geb. 1678 in Venedig, gest. 28. Dezember 1763 in Wien, wirkte vier Jahre in Mantua und war bis 1738 unter Fux Vicekapellmeister am Hofe Karl VI. in Wien. Von ihm: Kantaten, Hymnen, Messen und Motetten, welche sich durch schöne kontrapunktische Arbeit auszeichnen; ferner Sologesänge mit Begleitung des Clavicembalo, zwei-, drei- und vierstimmige Kantaten a-capella sowie mit Begleitung von Streichinstrumenten, ein 16-stimmiges »Crucifixus«, die Oratorien »Die Bekehrung König Chlodwigs von Frankreich«, »Der Triumph der Unschuld«, »Der Triumph der Liebe«, »Tobia«, »David«, »La passione di Gesù Christo«, »Morte e sepoltura di Christo« und 69 Opern.

Benedetto Marcello, geb. 1686 in Venedig, gest. 1739 daselbst. Marcello, der Schüler Gasparinis und Lottis gewesen ist, war eigentlich nicht Berufsmusiker, sondern Staatsmann; er safs als solcher im Rate der Vierzig und war Providetor von Pola, sowie Schatzmeister von Pola. Er starb als Schatz-

meister in Brescia am 24. Juli 1739. Marcello komponierte Kirchen- und Kammermusik, sowie einige wenige musikdramatische Werke; auch als Dichter und Musikschriftsteller war er thätig. Von ihm sind Solokantaten, Kanzonen, zwei- und dreistimmige Arien, Konzerte und Sonaten für verschiedene Instrumente, sowie das Oratorium »Judith« erwähnenswert. Das Hauptwerk Marcellos ist das Psalmenwerk »Estro Poetico armonico. Parafrasi sopra i primi venticinque salmi. Poesia di Giralamo Ascanio Giustiniani«. Venezia Domenic. Lovise 1724. Weitere 25 Psalmen von Marcello erschienen in den Jahren 1726 und 1727. Diese 50 Psalmen umfassen zwei Bände, die mehrere Auflagen erlebten. Besonders interessant und charakteristisch sind die Vorreden, welche diesem Psalmenwerke voranstehen. Aufser Andeutungen über hebräische und griechische Musik stellt Marcello die Forderung auf, das Wort überall zu seinem Rechte kommen zu lassen, unnütze Koloraturen und Wiederholungen fortzulassen; er giebt geradezu der Melodie vor der Harmonie und vor dem Kontrapunkte den Vorzug. Die Psalmen sind für eine, zwei, drei und vier Stimmen geschrieben, denen eine bezifferte Orgel- oder Clavicembalostimme unterliegt; einige sind mit obligatem Violoncello, andere mit zwei begleitenden Altviolen. Von Marcello, der wohl als einer der bedeutendsten Musiker der jüngeren venetianischen Tonschule zu verzeichnen ist, verflacht sich auf dem Boden Venedigs, sowie überhaupt Italiens die polyphone Musik, die Alleinherrschaft des melodischen Elementes nimmt ihren Anfang und das Virtuosentum im Gesange sowie auf den Instrumenten steht schon vor den Thüren der Kirchen, Säle und Theater. B. Marcellos Kompositionen bestehen aufser den bereits genannten in Madrigalen, Messen, Misereres, den Oratorien »Giuditta« und »Gioas« in Intermezzis den Kantaten »Timoteo«, »Cassandra«, »La stravaganzi«, »L'addio di Ettore«, »Clori e Dalisio«, den Opern »Calisto in Orsa«, »Arianna«, »La fede riconnosciuto« u. a. m.

Baldassaro Galuppi, geb. 18. Oktober 1706 auf der Insel Burano bei Venedig, gest. im Januar 1784 in Venedig. Galuppi, der auch unter dem Namen Buranello bekannt ist, war Kirchen- und Opernkomponist. Seine Ausbildung er-

hielt Galuppi auf dem Conservatorio degli incurabili in Venedig unter Lotti. Schon bald trat er als Komponist komischer Opern auf, auf welchem Gebiete er sich später besonders auszeichnete und Mozart als Vorbild diente. In London, wo er von 1741 an weilte, führte er die Opern »Penelope«, »Scipione in Cartagine«, »Enrico« und »Tirbace« mit grofsem Erfolge auf. Im Jahre 1762 sehen wir Galuppi die Nachfolge G. Saratellis als Kapellmeister am San Marco in Venedig antreten. Bis 1765 wirkte er als solcher, um einem Rufe als Hofkapellmeister nach St. Petersburg Folge zu leisten. Hier war er für die Einführung italienischer Kirchenmusik thätig und schrieb seine beiden bedeutendsten Opern »Dido abandonata« und »Ifigenia in Tauride«, welche aufsergewöhnlichen Erfolg hatten. Im Jahre 1768 nach Venedig zurückgekehrt, wirkte er wie früher als Kapellmeister an San Marco bis zu seinem Lebensende. Sein grofses Vermögen vermachte er den Armen der Stadt Venedig.

Galuppis Stil ist frisch und natürlich, die Melodie steht im Vordergrunde, aber dieselbe ist, wie es ja den Italienern eigen, von hinreifsender Gewalt. Gegen 70 Opern sind von ihm geschrieben neben Motetten, Psalmen und Messen, die aber bereits die frühere Einfachheit aufgeben und sich im Stile der Ausdrucksweise der Oper nähern. Von seinen komischen Opern seien erwähnt: »Il mondo alla rovescia«, »Il cavaliere delle piume«, welche überall und häufig aufgeführt wurden. Von Galuppis ernsten Opern sind aufser den bereits genannten noch zu bemerken: »Adriano in Siria«, »Antigona«, »Attalo«, »Il Demofoonte«, »Melita«, »Montezuma« und »Olimpiade«.

Die jüngere venetianische Tonschule steht bereits schon stark unter dem Einflufs der Musikbewegung, welche von Florenz und Neapel ihren Ausgang nahm und ist durch jene eigentlich erst motiviert. Nur der einheitlichen Darstellung der Musikentwicklung Venedigs wegen sei diese Vorwegnahme gestattet. Diejenige Stadt Italiens, in welcher sich so recht eigentlich der Einflufs der Renaissance auf die Musik geltend machte, ist Florenz; hier wurde am Ende des 16. Jahrhunderts eine spezielle und neue Kunstgattung, ein echtes Kind der Renaissance — die Oper — das Musik-

drama, die opera in musica geschaffen. Die Wiedergeburt des antiken Geisteslebens in Kunst und Wissenschaft hatte diesen neuen Musikstil zur Folge; derselbe erwuchs nicht aus der Polyphonie des Mittelalters, sondern aus der Monodie, dem Einzelgesang, der persönlichen musikalischen Redeweise, welche von nun an gegenüber dem Überwuchern des Kontrapunktes in der Musik in Italien herrschend wurde. Der modern-subjektive Ausdruck in der Musik gewinnt gegenüber dem mittelalterlich-objektiven Ausdrucke die Oberhand in der Musik. Dies soll in den nächsten Kapiteln behandelt werden.

3. Die Musikentwicklung auf dem Boden von Florenz.

Welcher Musikstil wird in der toskanischen Tonschule begründet?

Der musikdramatische Stil, der sich im stylo parlante, stylo representativo — im Recitativ kennzeichnet.

Welche Daten sind bezeichnend für den Stand des geistigen Lebens in Toskana seit Beginn der Renaissance?

1. Auf dem Gebiete der Architektur in Florenz im 15. Jahrhundert: Brunellesco (Kuppelbau des Florentiner Doms); Benedetto Majano; Michelozzo Michelozzi; Cronaca und Leon Battista Alberti.
2. Auf dem Gebiete der Plastik: Nicolo Pisano verkündet im 13. Jahrhundert schon inmitten der herrschenden gotischen Stilepoche das Wesen der antiken Plastik. — Donatello huldigt einem starken Naturalismus, und seine Gestalten stehen im schroffen Gegensatze zu den antiken sowie zu den bisher mittelalterlichen. — Giovanni Pisano (Sohn Nicolas) wendet sich wieder dem mittelalterlichen Stile in der Plastik zu. — In Luca della Robbias Darstellungen zeigt sich der antike Geist für Plastik, der schliefslich bei Lorenzo Ghiberti (Thüren des Baptisteriums) im schönsten und herrlichsten Lichte erscheint.
3. Auf dem Gebiete der Malerei: Während Cimabue und dessen Schüler Giotto im streng mittelalterlichen Stile schaffen, ist Masaccio denselben entgegengesetzt durch lebensvollere Darstellung der Wirklichkeit; ebenso stellen Orcagna, Signorelli, Fra Angelica, Fra Bartolomeo, Filippo Lippi und Benezzo Gozzoli ihre Gestalten dramatisch bewegt dar (der eine mehr, der andere weniger) und wenden sich auf solche Weise dem Natürlichen und Lebensvollen zu.

4. Auf dem Gebiete des Denkens und Empfindens, welches durch die Wortsprache zum Ausdruck gelangt: Dante, der grofse Kritiker seiner eigenen Zeit. Petrarca, der Begründer wissenschaftlicher Philologie und Archäologie. Boccaccio, der als Erster eine unumwundene Aussprache der natürlichen Empfindungen und Regungen führt, frei von allem ängstlichen und mönchischen Wesen des Mittelalters. — Es seien an dieser Stelle auch noch der grofsen Männer, die in und um Florenz geboren wurden, gedacht, wie des Leonardo da Vinci (Schüler von Verochio) und des Bildhauers Sansovino, ganz besonders aber des Meisters Michelangelo, als bedeutendster aller italienischen bildenden Künstler nach Seite des energischen und dramatischen Ausdruckes.
5. Die Universalität des Geisteslebens bedeutender florentiner Künstler: Giotto, Leonardo da Vinci und Michelangelo waren Architekt, Bildhauer und Maler in einer Person. — Architekten und Bildhauer zugleich waren Filippo Brunellesco, Giovanni Pisano, Jacopo Sansovino und Benedetto da Majano. Kunsthistoriker, Architekt und Maler in einer Person war Giorgio Varsari. In Orcagna erblicken wir zugleich den Maler und Bildhauer, sowie in Benvenuto Cellini den Bildhauer und berühmtesten Goldschmied seiner Zeit. Aus den Sonetten Michelangelos ersteht dieser Meister als beachtenswerter Dichter und Leonardo da Vinci zeigt sich durch seine Proportionslehre als tüchtiger Gelehrter; beide grofsen Männer waren bei all ihrem Kunstschaffen noch ausübend in der Musik, und es ist Thatsache, dafs Leonardo da Vinci bei Ludovico Sforza ursprünglich als Improvisator und Lautenspieler angestellt war. (Galileo Galilei, derjenige Mann, der die bisherigen Anschauungen vom Universum ins Schwanken brachte, und das Wort »Und sie bewegt sich doch!« gesprochen haben soll, war ebenfalls Florentiner.)

Welche Daten sind aus dem politischen und staatlichen Leben von Florenz zu merken?

300jährige Periode der Republik vom Anfange des 13. Jahrhunderts. Fehden politischer, religiöser und städtischer

Parteien. Befehdungen der Uberti und Buondelmonti. Kaiser Friedrich II. begünstigte die Uberti und es entbrannte vom Jahre 1246 ein Kampf der Guelfen und Ghibellinen (der Kaiserlichen und Päpstlichen oder wie es damals hiefs: der Neri und Bianchi). Dantes Verbannung aus seiner Vaterstadt Florenz, weil er sich zur Partei des römisch-deutschen Kaisers hielt. Erste Hälfte des 16. Jahrhunderts: Florenz unter Despotie Walthers von Brienne, des Herzogs von Athen. Vertreibung desselben. Siege der Stadt Florenz über Nachbarstädte (Pisa u. a.), welche neidisch auf die Machtentfaltung von Florenz blickten. Seit 1378 tritt die demokratisch gesinnte Familie der Mediceer in den Vordergrund und gewinnt für das gesamte Kulturleben in Florenz Bedeutung. Unter Cosmos und Lorenzo von Medici findet die höchste Kunstblüte in Florenz statt. Unter Cosmos waren thätig und mit ihm befreundet: Brunellesco, Donatello, Michelozzi, Masaccio und Fra Fiesole. Unter Lorenzo schufen: Signorelli, Palajuolo und der noch junge Michelangelo. Cosmos von Medici war der Gründer der sogenannten platonischen Akademie und griechische Gelehrte, welche aus Konstantinopel vor den Türken geflohen waren, lebten unter Protektion der Mediceer in Florenz. Lorenzo von Medici war Reorganisator der Universität Pisa und beide — Lorenzo und Cosmos — förderten alles, was zum Humanismus der damaligen Zeit gehörte, als: Philosophie, Geschichtsforschung und alle Künste. (Zieht man aus allen Bestreben im florentinischen Geistesleben ein allgemeines Resultat, so ergiebt sich dasselbe als: Bruch mit den hergebrachten mittelalterlichen Anschauungen, Befreiung des Menschen von dogmatischen Vorurteilen auf allen Gebieten.) Charakteristisch für das Sich-Aufbäumen des sterbenden Mittelalters gegen solche Entwicklungen ist die Gestalt des fanatischen aber edlen Savanarola, der auf dem Markte von Florenz sein bekanntes Auto da fe von allem Möglichen aus Kunst und Wissenschaft, — Schriften, Dichtungen, darunter auch die des Boccaccio, weltliche Musikhefte, Luxusgegenstände, schöne Gewänder, antike Statuen, Musikinstrumente — veranstaltete. Der Einflufs der Renaissance, welche von Florenz selbst ihren Ausgang nahm, macht sich auf allen Gebieten des geistigen Lebens, und zwar in der Eman-

cipation der Anschauungen vom bisher Überkommenen geltend.

Wie äufsert sich der Einflufs der Renaissance — der durch jene Zeit gehende Zug eines neuen Geisteslebens auf dem Gebiete der Tonkunst?

Die Forderung, Rückkehr zur Natur! welche der Zug der Zeit an die Künste, wie Skulptur und Malerei stellte (eifrig bemühten sich die bildenden Künstler in der Renaissancezeit, Anatomie zu studieren, um die menschliche Gestalt in ihrer natürlichen Schönheit und Treue wiederzugeben), trat auch an die Musik heran; sie hiefs: Streben nach natürlicher, wirklicher, dramatischer Wirkung — musikalische Rhetorik und dramatisches Pathos, natürliche Vereinigung von Wort- und Tonsprache. Kampf gegen den Kontrapunkt und das aus diesem Kampfe entstehende Musikdrama waren die Haupterscheinungen. (Florenz war somit der erste Ort in Italien, an welchem das Zeitalter der Renaissance auf die Musik einflufsreich wird. In Florenz hatten die Niederländer keinen bedeutenden Einflufs ausgeübt; es herrschten dort hauptsächlich die Anschauungen, welche die Wiedergeburt der Antike und das Streben, den Dualismus zweier Weltkulturen in einen Monismus aufgehen zu lassen, hervorrief, von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.)

Wo ist der Ursprung der Schaubühne oder des Theaters, auf welchem sich das Musikdrama darstellte, zu suchen?

Bei den Griechen und Römern des Altertums sowie im Mittelalter, und zwar in den Schaustücken dieser Zeit, sowohl auf dem Boden der Kirche, als auch aufserhalb derselben.

Wo sind die ersten Spuren einer Anteilnahme der Musik bei scenischen Darbietungen zu beobachten?

In den Mysterien, Passionen und Moralitäten, sowie in den Schaustücken und Maskenspielen, welche im Mittelalter und in der Frührenaissancezeit an einzelnen Höfen aufgeführt wurden. (Die Musik bestand, wie in den Oratorien des Filippo Neri, meist in sogenannten Intermezzi — mehr-

stimmigen Chören, Madrigalen, welche die Schaustellung gleich Zwischenakten unterbrachen; vom Sologesang war noch keine Rede. Als Beispiele seien hier die Aufführungen von Willaërts »Orfeo« bei Anwesenheit Heinrich III. in Venedig erwähnt. Wie in seiner »Dido«, so bestand auch im »Orfeo« die Musik aus fünfstimmigen Chören und war im Grunde nichts weiter, als jenes Duett von Orlando di Lasso, das den Streit zweier Personen um den Wein im Keller durch fünfstimmige kontrapunktisch gesetzte Chöre ausdrückte. — Ferner sei noch als Beispiel für die Beschaffenheit der bisherigen musikalisch-dramatischen Aufführungen, Maskeraden oder Intermezzi das Festspiel aus dem Jahre 1597 gelegentlich der Vermählung des Grofsherzogs Francesco I. von Toskana mit der Venetianerin Bianca Capello erwähnt, wie dieselben schon seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts üblich waren. Es war dieses Festspiel eigentlich eine Maskerade, unterbrochen durch Madrigale, die darum auch »Intermezzi« genannt wurden.

Wie hiefsen diejenigen Männer, welche als Vorkämpfer des musikdramatischen Stiles und des monodischen Ausdruckes in der Musik zu bezeichnen sind?

Giovanni Bardi, Vincenzo Galilei, Pietro Strozzi, Emilio del Cavalieri, Giulio Caccini, Jacopo Peri und der Dichter Ottaviano Rinuccini.

Was gab die Anregung zu den Musikreformen, welche im Hause des Grafen Bardi in Florenz diskutiert wurden?

Das Studium des Plato und des Aristoteles. Das Losungswort, welches Bardi auf Grundlage des dritten Buches der Platonischen Republik austeilte, hiefs: Musik ist eine Verbindung von Wort, Harmonie und Rhythmus, ohne den Vers und das Wort zu verderben.

Wie heifsen die schriftlichen Quellen für jene Musikreform, welche mit dem Ende des 16. und mit dem Anfange des 17. Jahrhunderts anhob?

1. Vorrede zur Oper »Euridice« von Giulio Caccini 1600.
2. Vorrede zur Oper »Euridice« von Jacopo Peri 1600.

3. Vorrede zum geistlich-musikdramatischen Werke (Oratorium) »dell' anima e del corpo« von Emilio del Cavalieri 1600.
4. Vorrede zur Sammlung monodischer Gesänge »le nuove musiche« von Giulio Caccini. (In dieser Vorrede nennt Caccini den Kontrapunkt geradezu den »Zerfleischer der Poesie«. Musik ist für ihn nichts als Tonsprache und Rhythmus, aber so, dafs dem Worte die erste Stelle gebührt, nicht etwa dem Tone. Der Schwerpunkt der neuen Bestrebungen wurde auf die Betonung und richtige Deklamation des Wortes im dramatischen Zusammenhange gelegt.)
5. Dialogo della musica antica e moderna von Vincenzo Galilei (Bardi gewidmet) 1581 und 1602. (In dieser Schrift behandelt Galilei die Musik als Ausdruck des inneren Empfindens und straft die Musik, welche nicht den Bewegungen der Seele dient, mit Verachtung. Am Schlusse sagt Galilei: »Hat doch selbst das Tier eine Stimme, um auszudrücken, ob ihm wohl oder wehe ist«.)
6. Vorrede zur Oper »Dafne« von Marco Gagliano 1609.
7. »Pinakotheka« und die »Dialoge« von G. V. Rossi (Janus Micias Erytraeus).
8. De praestantia musica veteris libri tres, totidem dialogis comprehensi etc. von G. B. Doni 1647.

Wie hiefsen die ersten Versuche in dem neugewonnenen Musikstile?

Klage des Ugolino (aus Dantes Hölle) für eine Singstimme mit einem Konzerte von Violen (Melodia a voce sola sopra un Concerto di Viole), sowie die Lamentationen des Jeremias, in ähnlicher Weise behandelt, von Vincenzo Galilei. Intermedii e Concerti per la comedia rappresentata in Firenze nelle nozze del sereniss. Don Fernando Medici e Madame Christiana di Loreno, von Giovanni Bardi 1591. Ferner wirkten aufserordentlich anregend auf die Komponisten der damaligen Zeit die monodischen Gesänge, welche Giulio Caccini in seinem Werke »Le nuove musiche« herausgab. (Siehe auch noch: Domenico Brunetti aus Bologna: »Euterpe« 1606; Jacopo Peri: »Le

varie musiche« 1609; Radesca da Foggia aus Turin: »Canzonette, Madrigali, Arie« 1610; Antonio Brunelli aus Pisa: »Scherzi, Arie, Canzonette, Madrigali« 1616. In Venedig schufen durch den neuen Musikstil beeinflufst: Giralomo Fornaci [»Amorosi respini«], Francesco Capello und Girolamo Marinoni. In Rom: Durante [Arie divote], Hieronymus Kapsberger [Lateinische Poesien des Papstes Urban VIII.].)

Wo finden sich in der Musikgeschichte anderweitig Spuren zum Musikdramatischen?

1. Bei Orlando di Lasso, der z. B. einen Dialog komponierte, in welchem sich Herr und Diener (allerdings in kontrapunktisch gehaltenen fünfstimmigen Chören) um den Wein im Keller unterhalten. (Siehe Seite 66.)
2. Orazio Vecchi aus dem Modenesischen komponierte Musik zu der Komödie »l'Anfiparnasso«.

Welches Haus wurde, nachdem der Graf Bardi vom Papst Clemens VIII. als »Maestro di camera« nach Rom berufen war, die Heimstätte der neuen musikalischen Bewegung in Florenz?

Das Haus des Jacopo Corsi. (In diesem Hause wurde 1594 das erste musikdramatische Werk, Rinuccinis »Dafne« mit Musik von Jacopo Peri aufgeführt.)

Wie wurde die erste Oper, oder das Schäferspiel »Dafne« von Jacopo Peri begleitet?

Mit einem Clavicembalo und einer Laute.

Welche namhaften Opern folgten der Oper »Dafne«?

»Orfeo« und »Euridice« von Caccini und Peri, sowie »La disperazione di Filano« von E. de Cavaliere.

Wie war die Musik dieser anfänglichen Opern eigentlich beschaffen?

Die Musik der ersten Opern bestand aus Recitativen, und zwar aus Secco-Recitativen (d. h. aus nur mit einem Generalbasse versehenen musikalischen Deklamationen), sowie aus instrumentierten Recitativen.

Wann wurde »Orfeo« und »Euridice« mit Musik von Caccini und Peri zum erstenmale in Florenz aufgeführt?

Im Jahre 1600.

Welches geistliche Drama (Oratorium) kam in demselben Jahre (1600) in Rom zur Aufführung?

»Dell'anima e del corpo« von Emilio de Cavalieri.

Was war durch die Bestrebungen in Florenz am Ende des 16. Jahrhunderts erreicht?

Der lebensvolle Ausdruck des innen Empfundenen durch die persönliche musikalische Redeweise — der Sologesang oder die Monodie.

Welcher Faktor fehlte aber noch zur Entstehung einer wahren musikdramatischen Kunst?

Die freie Ausdrucksweise der Instrumentalmusik, welche sich erst aus den Banden der Vokalmusik, deren Nachhall sie gewesen war, befreien mufste.

Welcher Komponist war es, der mit vollem Bewufstsein das weiter entwickelte, was auf dem Boden von Florenz durch Peri und Caccini begründet war?

Claudio Monteverde, geb. 1568 in Cremona, gest. 1643 in Venedig. (Monteverde erhebt die italienische Oper über die ersten schwachen Anfänge.)

Wie heifsen die epochemachenden Opern Monteverdes?

»Arianna« und »Orfeo«.

Wann entstand Monteverdes »Arianna« (Ariadne)?

Im Jahre 1607 auf Grundlage der Dichtung von Rinuccini. (Die Oper wurde zum erstenmale zur Hochzeitsfeier eines Sohnes des Herzogs Vincenzo Gonzago mit der Infantin von Savoyen in Mantua aufgeführt.)

Wann entstand Monteverdes »Orfeo«?

Im Jahre 1608.

Was unterscheidet die Opern Monteverdes von denen seiner Vorgänger?

Monteverdes Opern hatten bereits Sinfonien, welche damals und später noch die Einleitungsmusik der Oper bezeichneten, ebenfalls Ritornelle und Zwischenspiele für Orchester, ferner kleine Duette, sodann die Anfänge des ariosen Stiles, vor allem aber war es Monteverde stets um dramatische Wahrheit zu thun. Monteverde ist der Begründer des pathetischen Stiles in der italienischen Oper.

Wie heifsen Monteverdes bahnbrechende Neuerungen?

1. Der Bruch mit den alten Tonarten, die bekanntlich melodischer Natur waren.
2. Freies Einsetzen der Dissonanz.
3. Erstmaliges Anwenden des übermäfsigen Dreiklanges und des verminderten Septimenaccordes.
4. Anwendung des Tremolo und Pizzicato der Streichinstrumente,
5. Definitive Unterscheidung zwischen piano und forte.

Welche Instrumente bildeten den Schwerpunkt des Monteverdeschen Orchesters?

Die Streichinstrumente, welche er den Holz- und Blechblasinstrumenten gegenüberstellte.

Welcher Art verläuft die Jugend Monteverdes?

Monteverde trat als Violaspieler in die Kapelle des Herzogs von Mantua, studierte bei Ingegneri Komposition und trat sehr bald als Komponist von Messen und Madrigalen, welche Bewunderung erregten, an die Öffentlichkeit.

Wie heifsen die übrigen Opern Monteverdes aufser »Arianna« und »Orfeo«?

»Proserpina rapita«, »Adone«, »Le nozze di Enea e Lavinia« und »L'incoronazione di Popea« (die letzte Schöpfung Monteverdes).

Welche Lebensstellung bekleidete Monteverde?

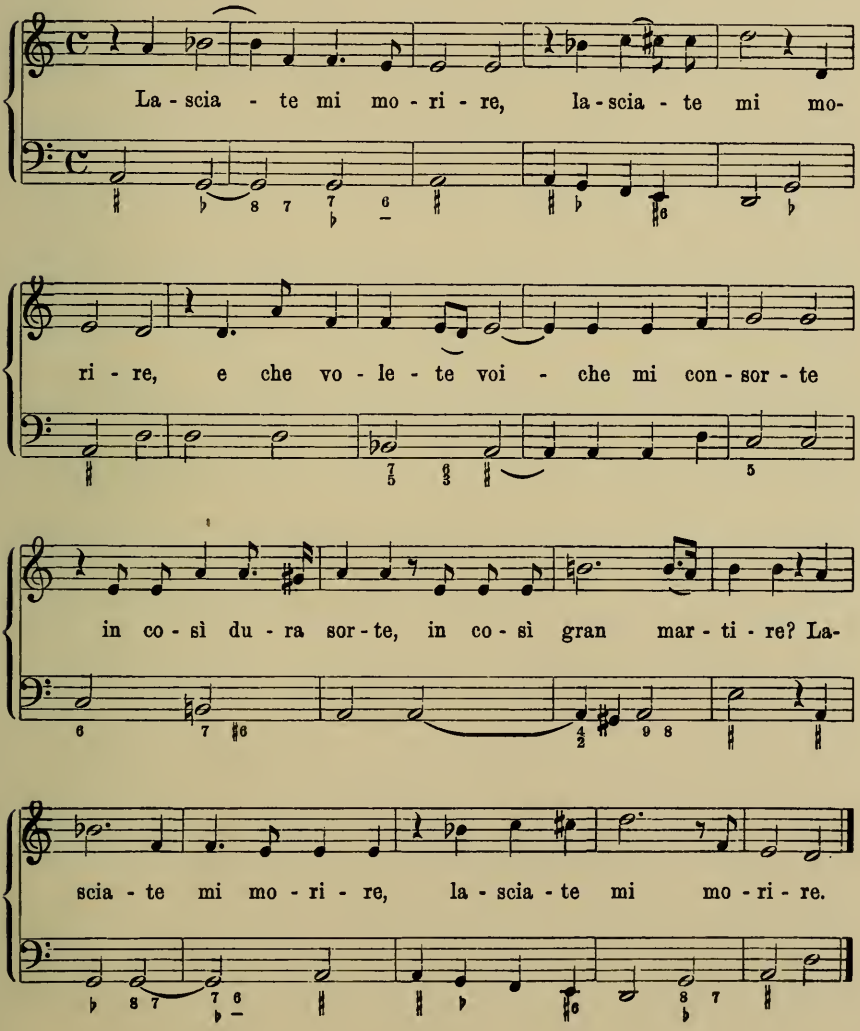
Monteverde bekleidete die Stellung eines Kapellmeisters an San Marco in Venedig vom Jahre 1613 an. (In dieser Stellung

Aus Monteverdes „Ariadne“

(Mantua 1608).

Erste Strophe des Klagegesanges der verlassenen Ariadne.

NB. Es ist dies das einzige Bruchstück, welches aus dieser verloren gegangenen Oper Monteverdes erhalten geblieben ist, das uns diesen Tondichter als Begründer des pathetischen Stiles der italienischen Oper zeigt.



auf dem Boden von Venedig entfaltete Monteverde seine Hauptthätigkeit, unterstützt durch seinen Gönner — den Senator Mocenigo, in dessen Palaste 1624 Monteverdes »Il combattimento di Tancredi e Clorendi« aus Tassos »befreitem Jerusalem« mit Aktion zur Aufführung gelangte. Die von Giulio Strozzi gedichtete »Proserpina rapita« wurde zur Hochzeitsfeier der Tochter des Senators Mocenigo aufgeführt.)

Wodurch ist der Senator Mocenigo (Monteverdes Gönner) besonders noch erwähnenswert?

Weil er es war, der im Jahre 1637 das erste öffentliche Operntheater auf dem Boden Venedigs errichtete. (Dies erste Theater war ein Privatunternehmen, dem mehrere folgten, so dafs es bis 1699 in Venedig bereits 11 Operntheater gab, die ihre Namen nach den Kirchen erhielten, in deren Nähe sie errichtet wurden, z. B. Il Teatro di S. Cassiano, Teatro di S. Giovanni Paolo, Teatro S. S. Apostoli, Teatro di S. Mose u. s. w.)

Wie heifsen einige Komponisten und Dichter von Opern, welche zur Eröffnung der genannten Bühnen in Venedig zur Aufführung gelangten?

1641. Giulio Strozzi, Dichter und Komponist von »Finta pazza«.

1649. Marcanton Cesti, Komponist der von G. A. Cicognini gedichteten »Orontea«.

1651. Cavalli, Komponist des von Faustini gedichteten »l'Oristeo«.

1661. Castrovillari, Komponist des von Artale gedichteten »La Pasife«.

1670. Pasticcio, Komponist der von G. B. Rodetto gedichteten »Adelaida«.

1677. Domenico Freschi, Komponist der von Aureli gedichteten »Elena rapita da Paride«.

1678. Pallavicini, Komponist des von Corradi gedichteten »Vespasiano«.

1699. Piagnetta, Komponist des von Rossi gedichteten »Paolo Emilio«.

1699. Ruggiero, Komponist des von Marchi gedichteten »l'ingannator ingannato«.

Wann wurde in Florenz das erste grofse Theater für das allgemeine Publikum eröffnet?

Im Jahre 1652 (es war dies das »Pergola-Theater«).

In welche Zeit fällt die Gründung einer Opernbühne auf dem Boden von Neapel?

In die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts; diese Bühne trug den Namen »Florentiner Bühne«.

Welcher Art sind die Einflüsse der Florentiner Bestrebungen auf die übrige musikalische Welt?

In Italien machten sich zunächst die Bestrebungen der Florentiner geltend: auf Rom durch Bardi, Caccini, Cavalieri (geb. um 1550 in Rom) und Carissimi; auf Parma und Bologna durch Peris »Dafne« und »Euridice«; auf Mantua, Venedig und Bologna durch Peri, Monteverde und Cavalli; auf Neapel durch Cavallis »Giasone«.

Nach Frankreich (Paris) wurde durch Cavalli und Florentiner Operisten, welche Mazarin unter Louis XIII. berief, der Einflufs der Florentiner Bestrebungen getragen. (Aufführung von Cavallis Oper »Xerxes« zur Vermählung Louis XIV.) Lully, der Florentiner und Schüler Cavallis war, befestigt die Florentiner Bestrebungen auf dem Boden von Paris und wird auf solche Weise Begründer der französischen Oper. Lully war es, der auch das komische Element in die französische Oper einführte (von ihm ist aufser den Opern auch Musik, Pantomimen und Tänze zu Molières Komödien »Monsieur de Pourceaugnac«, »le Bourgeois gentilhomme« und »l'amour médecin« geschaffen worden). Nach Deutschland trug Heinrich Schütz als erster den musikdramatischen Stil Italiens, indem er 1627 in Torgau die Oper »Dafne« (nach der Rinuccinischen Dichtung von Opitz bearbeitet) komponierte und zur Aufführung brachte.

Welche Männer sind aufser Caccini, Peri und Monteverde als Fortentwickler des neuen Musikstiles zu nennen?

1. Francesco Cavalli, eigentlich Caletto geheifsen, geb. 1600 in Crema im Venezianischen, gest. 1676 in Venedig

als Kapellmeister und Organist am San Marco in Venedig. Von ihm die Opern: »Le nozzi di Teti e di Peleo«, 1639 in Venedig aufgeführt und »Giasone«, welche er für Neapel schrieb. Cavalli, der von Mazarin nach Paris berufen wurde, um daselbst Opernaufführungen zu leiten, führte zur Vermählungsfeier Louis XIV. seine Oper »Xerxes« auf. Aufser den schon genannten Opern von Cavalli sind noch erwähnenswert: 1640 »Gli amori d'Apolline e di Dafne« und »La Didone«. Im Jahre 1651 wurde Cavallis »Giasone« in Florenz aufgeführt, der dadurch bemerkenswert ist, weil in ihm Stücke mit dem Worte »Aria« überschrieben sind; überhaupt ist Cavalli einer der ersten, welche anstatt der bis dahin ausschliefslich gebräuchlichen Recitative und Chöre Arien (Soli und Duette) in der Oper einführte.

Cavalli, Sohn eines Kirchenkapellmeisters in Crema, der sich unter Monteverde in Venedig künstlerisch entwickelte, wo er als Sänger, von 1640 als Kapellmeister am San Marco wirkte, ging, was Charakterzeichnung der Personen anbetrifft, weit über seinen Lehrer hinaus. Die Musik ist bei ihm schon ganz natürliche Sprache der allerfeinsten Regungen des Menschen geworden; die Ungelenkigkeit des monodischen Gesanges ist bei ihm schon vollständig gebrochen, seine Deklamation ist natürlich und sprachgemäfs; dies beweisen die weiblichen Versausgänge, die nicht, wie bei seinen Vorgängern noch oft langgedehnt und sprachwidrig deklamiert sind. Von Cavalli wurden in Venedig von 1639—1665 34 Opern zur Aufführung gebracht; er ist mit dem Römer Carissimi der Schöpfer des schwungvollen Recitatives, welches beide aufserordentlich weit entwickelten.

2. Giacomo Carissimi, geb. 1604 in Marino, in der Nähe Roms, gest. 1674 in Rom als Kapellmeister an St. Apollinare. Er entwickelte mit Cavalli, obgleich beide unabhängig von einander waren, das Recitativ mit abwechselnder Kantilene, verband die Motette mit der Instrumentalmusik und wurde so eigentlich Oratorienkomponist. Carissimi wandte den neuen Stil auf die Kantate und auf das Oratorium an (Cantata di camera). Das Orchester Carissimis bestand bei seinen Oratorien aus zwei Violinen,

Bafs und Orgel oder Clavicembalo, bei seinen Kantaten nur aus Bafs und Clavicembalo. Carissimi, der das Werk »ars cantandi« verfafste, schrieb aufser »Concerti sacri«, Motetten und Messen (5—12stimmige), die Oratorien »Das jüngste Gericht«, »Salomos Urteil« und »Jephta«.

3. Marc'Antonio Cesti, geb. 1625 in Arezzo, gest. 1670 in Venedig, war Schüler von Carissimi und wie dieser und Cavalli Fortentwickler des musikdramatischen Stiles, indem er ebenfalls den ariosen Stil in die Oper einführte. Aufser Madrigalen und Kantaten schrieb Cesti die Opern: »Orontea« 1649, »Cesare amante«, »Argene«, »La schiava fortunata«, »Pomo d'ora«, »La Dori« u. a. m. Cesti komponierte meist für venetianische Bühnen.

Welche Opernkomponisten Italiens sind zwischen 1660 und 1700 noch erwähnenswert?

Pagliardi und Teobaldo Gatti aus Florenz, Franceschini, Sibelli, Monari, Tosi, Attilio Ariosti aus Bologna, Melani aus Pistoja, Tomasi aus Commachio, Bazzani aus Parma, Grossi im Toskanischen geboren, Rovettino aus Venedig, Molinari aus Murano, Partenio aus dem Friaul gebürtig und am Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts der Florentiner Francesco Conti (von ihm wurde 1722 mit grofsem Beifall in Hamburg die Oper »Don Quixote in der Sierra Morena« gegeben).

4. Die Musikentwicklung auf dem Boden von Neapel.

a) Komponisten der älteren neapolitanischen Tonschule.

Welcher niederländische Musiker und Musikgelehrter weilte im 15. Jahrhundert auf dem Boden von Neapel?

Tinctor; derselbe gründete in Neapel, gleichwie Goudimel in Rom und Willaërt in Venedig, eine Musikschule, welche aber nicht den Aufschwung nahm, noch einen charakteristischen Stil hervorbrachte, wie dies in Rom und Venedig der Fall war. Tinctor, der sich am Ende des 15. Jahrhunderts wieder in die Niederlande zurückwandte, widmete 1477 dem Könige von Neapel einen Traktat über den Kontrapunkt.

Welcher bedeutende Musiker tritt uns um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Neapel entgegen?

Alessandro Stradella, geb. 1645 in Neapel, gest. 1681 in Genua. (Stradella wurde ermordet.) Auf Stradella, der seine musikalische Ausbildung in Venedig erhalten hatte, war ebenfalls der neugefundene musikdramatische Stil einflufsreich geworden. Stradella, der als ausgezeichneter Sänger, Violin- und Harfenvirtuose gerühmt wird, komponierte für die Kirche und für die Opernbühne. Von ihm: Madrigale, Hymnen, Kantaten und Motetten für eine oder zwei Stimmen, sowie für Chor mit und ohne Instrumentalbegleitung. 1676 schuf Stradella das Oratorium »Susanna« für Solo, Chor und Streichinstrumente; ein anderes Oratorium ist »Esther«. Musikdramatische Werke oder Opern von Stradella sind: »Circe«, »Damon«, »Horatius Cocles«, »La forza dell'Amor Paterno«, welch letztere er 1678 für Genua schrieb, sowie andere dramatische Handlungen, für den Hof von Ferrara komponiert. (Stradellas hinterlassene

Werke sind in den Bibliotheken von Neapel, Modena und Venedig zu finden.)

Welcher Mann ist der Hauptvertreter des Musiklebens auf dem Boden von Neapel?

Alessandro Scarlatti (Vater des berühmten Klavierspielers und Klavierkomponisten Domenico Scarlatti.) Alessandro Scarlatti wurde 1649 in Trapani auf Sicilien geboren und starb 1725 in Neapel, wo er in der Kapelle der heil. Cäcilia der Kirche vom Monte santo begraben liegt. A. Scarlatti hatte sowohl in der Schule G. B. Naninis gelernt, als auch unter Carissimi in Rom studiert. Nach beendigter Studienzeit durchreiste Scarlatti sein Vaterland; sah Bologna, Venedig, sowie Deutschland, wo er in Wien und München verweilte. Nach seiner Rückkehr wurde er Kapellmeister der sich in Neapel aufhaltenden Königin Christine von Schweden, welche als Gönnerin Scarlattis 1688 starb. Hierauf erhielt Scarlatti die Stellung eines Kapellmeisters beim König von Neapel und war aufserdem thätig als Lehrer der Komposition an den Konservatorien von San Onofrio, dei Poveri di Gesù Christo und Loreto. Über 1000 Werke werden dem Allessandro Scarlatti zugeschrieben, darunter 200 Messen, Psalme, Madrigale, Serenaden, Solfeggien in Duettform, Kantaten für eine Solostimme mit einem unterlegtem Basse, Oratorien und Opern. Von den Oratorien Scarlattis seien erwähnt: »Die sieben Schmerzen Mariä«, »Das Opfer Abrahams«, »Filippo Neri«, »Das Martyrium der heil. Theodosia« und »Die Empfängnis der seligsten Jungfrau«. Von den Kirchenkompositionen Scarlattis: »Missa quatuor vocum ad canones«, fünfstimmige Messe mit Orchester, die zweichörige (zehnstimmige) Pastoralmesse, ein vierstimmiges Requiem, »Ave Maria coelorum« für zwei Soprane mit Orgel, mehrere Misereres, sowie sein berühmtes »Tu es Petrus«, welches doppelchörig ist. 1680 wurde eine der ersten Opern Scarlattis »l'Onesta dell'amore« vom Florentiner Theater in Neapel aufgeführt; 1693 in Rom »Teodora«, welche mit der für Venedig komponierten Oper »Il Trionfo della liberta« 1707 in letzterer Stadt ebenfalls in Scene ging; 1709 in Rom »Il martirio di santa Cecilia«; 1715 »Tigrane«, 1716 »Carlo Re d'Allemagne«, beide für

Neapel komponiert. Dafs sich Scarlatti auch wissenschaftlich in seiner Kunst bethätigte, beweist seine Schrift »Discorso di musica sopra un caso particolare in arte«. Als Komponist ist A. Scarlatti noch erwähnenswert in seinen zwei Büchern Toccaten für Orgel sowie für Clavicembalo, die manches neue und epochemachende enthalten.

Worin besteht zunächst A. Scarlattis epochemachende Bedeutung?

Darin, indem Scarlatti das, was Carissimi und andere Komponisten angebahnt hatten, weiterentwickelte — nämlich die Arie. Wohl gewahren wir schon bei Cavalli den Ausdruck »Aria« über einigen melodischen Partien, auch treten melodische Episoden bei Peri, Caccini und Monteverde auf, aber zu einer bestimmten Form, wie bei Scarlatti, hatte sich das Arioso nicht gestaltet. Scarlatti war es demnach, der die eigentliche Kantilene in die Oper brachte. War bei den Florentinern der musikalische Sprechgesang als der richtige Ausdruck für das musikdramatische Kunstwerk erkannt und hauptsächlich die Bedeutung des Wortes in den Vordergrund gestellt, so wurde in der von A. Scarlatti begründeten Oper die Melodie — die Cantilene Herrscherin. Somit ist A. Scarlatti als Mitbegründer der eigentlichen italienischen Oper zu betrachten, in welcher das melodische Element vorherrschend geworden ist.

Wie ist die »Arie« Scarlattis beschaffen?

Scarlattis »Arie« besteht aus einem Hauptsatze, Mittelsatze und der Wiederholung des Hauptsatzes. (Diese Grundform der Arie erhielt sich als mafsgebendes Schema über hundert Jahre; siehe die italienischen Komponisten Händel, Gluck, Haydn und Mozart.)

Worin besteht die weitere Bedeutung A. Scarlattis?

In der Weiterausbildung der Fuge und des doppelten Kontrapunktes, sowie in der Begründung der italienischen Ouverture. (A. Scarlatti formte dieselbe der französischen entgegengesetzt, indem er zwischen zwei schnelle Sätze einen langsamen als Mittelsatz schob. Mozart schrieb in dieser Form z. B. die Ouvertüre zur Oper »Entführung aus dem Serail«.)

Welche Instrumente bildeten das Orchester Scarlattis?

Streichinstrumente bildeten das Fundament; von Blasinstrumenten sind meist Flöten, Oboen und Trompeten angewandt. (Beispiele sind die Orchesterpartitur zu »Filippo Neri«: Violinen, Altviolen, Violoncelli, Kontrabässe, Flöten, Oboen und Trompeten; ferner schrieb er zur Oper »Eraclea«: Violinen, Altviolen, Violoncelli, Kontrabässe, Flöten, Oboen und Trompeten. A. Scarlatti war auch wohl einer der ersten, welcher die Violinen in 1. und 2. teilt.)

Wo findet sich ein Verzeichnis der Werke A. Scarlattis?

In der »Biographie universelle des musiciens« von Fétis.

Ein Bildnis A. Scarlattis befindet sich nach einem Ölbilde, von Solimèrie gestochen, in »Biografia degli nomini illustri di regno di Napoli«, Napoli 1819.

Wie hiefsen die berühmten Musiker, auf welche A. Scarlatti einflufsreich geworden ist?

Durante, Logroscino und sein Sohn Domenico Scarlatti; auch Porpora wird von einigen als Schüler A. Scarlattis genannt, sowie der Deutsche Adolf Hasse, der einflufsreich auf Graun und Naumann wurde. Händel studierte A. Scarlattis Werke in Rom.

Wodurch ist Domenico Scarlatti musikgeschichtlich bedeutend?

Durch die Begründung des selbständigen Klavierstiles, sowie durch seine Behandlung des Sonatensatzes für Klavier. (Domenico Scarlatti setzte an die Stelle des alten ausschliefslich polyphonen Motettenstiles den freien, klaviermäfsigen, homophonen zwischen Dur- und Molltonarten wechselnden Tonsatz.) Domenico Scarlatti, der 1683 in Neapel geboren wurde, war Schüler seines Vaters, später Gasparinis in Rom und der gröfste Klaviervirtuose seiner Zeit, als welcher er in Rom, Neapel, Venedig, London, Lissabon und Madrid auftrat. Aufser als Komponist für Klavier wirkte D. Scarlatti auch als Opern- und Kirchenkomponist. Von 1715—1719 fungierte D. Scarlatti als Kapellmeister im Vatikan, dann wurde er an die italienische Oper nach London als Cembalist berufen. In London brachte D. Scarlatti seine Oper »Narcisso« zur Aufführung, ging 1721 nach

Lissabon, 1725 auf kurze Zeit nach Rom und Neapel. Von 1729 an lebte Scarlatti bis zu seinem Tode (1757) in Madrid, wo er Lehrer der Königin wurde.

Wie heifsen die übrigen Tondichter der älteren neapolitaner Tonschule?

Gaëtano Greco, Emanuele Astorga, Francesco Durante, Leonardo Leo, Francesco Teo, Nicolo Logroscino und Nicolo Porpora.

Wann und wo wurde Gaëtano Greco geboren?

Greco, der ein bedeutender Kontrapunktist seiner Zeit war, wurde 1680 in Neapel geboren.

Wie heifsen die Daten den Komponisten und Sänger Emanuele Astorga betreffend?

Astorga wurde 1681 in Palermo geboren und starb 1736 in Prag in einem Kloster. Astorga, der seinen Namen nach einem Kloster trägt, in welchem er erzogen, that sich als Sänger und Komponist 1704 am Hofe von Parma hervor; 1705 unternahm er eine Reise durch Europa; 1726 soll in Breslau sein Pastorale »Dafne« zur Aufführung gelangt sein. Berühmt machte ihn sein »Stabat mater«. (Über Astorgas Leidensgeschichte siehe Rochlitz »Für Freunde der Tonkunst«.)

Was ist vom Komponisten Francesco Durante zu bemerken?

Francesco Durante wurde 1684 in Fratta maggiore im Neapolitanischen geboren und starb 1755 in Neapel. Durante studierte bei Aless. Scarlatti und Greco in Neapel, sowie bei Pasquini und Pitoni in Rom und wurde 1742 Lehrer am Konservatorium von Loreto in Neapel. Hauptsächlich schuf Durante für die Kirche, denn nur ein einziges Stück ist aus seiner Jugend für die Bühne zu verzeichnen. Von Durante sind zu verzeichnen: viele Messen (darunter eine Missa alla Palestrina), Psalme, Antiphone, Hymnen, Motetten und Litaneien. Die meisten Sachen komponierte Durante im a-capella-Stil. Mit Instrumentation sind sein achtstimmiges »Dixit« und seine 1751 für Rom komponierten Lamentationen, letztere mit einer Begleitung von Violinen, Violen

und Hörnern. Die Instrumentation Durantes weist schon auf ein treffliches Instrumentenensemble hin, wie z. B. die Zusammenstellung von Streichinstrumenten, Oboen, Flöten, Fagotte, Hörner und Trompeten beweist. Durantes Einflufs als Lehrer war ein sehr bedeutender.

Wer war Leonardo Leo?

Leonardo Leo wurde im Neapolitanischen 1694 geboren und starb in Neapel 1746; er war Schüler Alessandro Scarlattis in Neapel und Schüler Pitonis in Rom, und wirkte an den Neapolitaner Konservatorien della Pieti und San Onofrio. Leo ist Komponist von 40 Opern, welche in der Zeit von 1716—1743 entstanden; aufser diesen Opern schrieb er mehrere Oratorien und Kirchensachen. Unter seinen Kirchensachen, die meist mit reicher Instrumentation versehen sind, ragt ein achtstimmiges Miserere im a-capella-Stile hervor.

Wer waren die drei letzten Meister der älteren neapolitanischen Musikbewegung?

Francesco Feo, geb. 1699 in Neapel, war Schüler Domenico Gizzis und Pitonis in Rom und als Gesangsmeister sowie als Komponist von Opern und Kirchensachen hervorragend. 1725 schrieb er für Rom die Oper »Impermestra«. (Über seine Kirchenkompositionen siehe in Reichardts »Kunstmagazin«.)

Nicolo Logroscino, 1700—1763; Schüler Scarlattis und hervorragender Opernkomponist. Die ausgeprägte Seite seines Schaffens ist die komische Oper, d. h. die opera buffa — der opera seria entgegengesetzt. Dies ist der Grund, weshalb Logroscino auch der Vater der komischen Oper genannt wird.

Nicolo Porpora, geb. 1685 in Neapel und Schüler daselbst von Aless. Scarlatti am Konservatorium S. Maria di Loreto. Porporas Ruhm war gleich grofs sowohl als Komponist für Opern- und Kirchensachen als auch als Gesangslehrer. (Unter seinen Schülern befinden sich die gröfsten Sänger und Sängerinnen des 18. Jahrhunderts, wie Broschi [Farinelli], Caffarelli, Senesino, die Tosi, Bordoni sowie der Deutsche Anton Hubert, nach Porpora »Porporino« genannt.) Porpora

weilte, nachdem er am Neapeler Konservatorium gewirkt hatte, längere Zeit in Wien (1725), in Dresden (1729) und in London, wo er bis 1736 lebte. Von 1754 an weilte Porpora als Gesangslehrer in Wien, wo Haydn von ihm lernte. Später wirkte Porpora wieder in Neapel als Kapellmeister an der Kathedrale und am Konservatorium San Onofrio und starb hier 1767. Porporas zahlreiche Kompositionen bestehen aus Messen, Oratorien, Psalmen und anderen Kirchensachen; ferner ungefähr 50 Opern. Kantaten für eine Singstimme sowie zwölf Violinsonaten sind als Beispiele des »schönen Stiles« der neapolitanischen Tonschule zu erwähnen.

b) Komponisten der jüngeren neapolitanischen Tonschule.

Wie heifsen die Vertreter der jüngeren neapolitanischen Tonschule?

Giovanni Battista Pergolese, geb. 1710 in Jesi, gest. 1736 in Puzzuoli bei Neapel. Pergolese war Komponist von Opern- und Kirchensachen und auf dem Konservatorium dei Poveri in Neapel unter Greco und Durante gebildet worden. Berühmt wurde Pergolese durch sein dramatisches Intermezzo, 1731 für Neapel geschrieben, »La Serva padrona« und durch sein »Stabat mater«. Von seinen Opern seien aufser der genannten noch erwähnt: das geistliche Drama »S. Guglielmo d'Aquitania«, »Il frate inamorato«, »Il prigioniere superbo« und »Lirietta e Tracollo«. Schöne Melodik und graziöse Begleitung derselben durch das Orchester sind Eigentümlichkeiten Pergoleses.

Leonardo Vinci, geb. 1690 im Neapolitanischen, war Schüler unter Greco am Konservatorium dei Poveri in Neapel. Vincis Hauptschaffenszeit fällt in die Jahre von 1719—1730, seine bekanntesten Opern sind »Iphigenia in Tauride«, »Didone abandonata«, »Siroe oder Farnace« und »Elpidio«.

Nicolo Jomelli, geb. 1714 in Aversa im Königreich Neapel, gest. 1774 bei Aversa auf seinem Landsitze; war Schüler von Durante, Porta, Mancini und Feo, auch Leonardo Leo soll Jomellis Lehrer gewesen sein. Jomelli ist Komponist von Kirchenwerken und Opern. 1740 wurde Jomelli als Opernkomponist nach Rom berufen, 1741 wandte er sich

nach Bologna, um beim Padre Martini Studien zu machen, sodann lebte er abwechselnd in Neapel, Rom und Venedig. 1745 erhielt er die Stellung eines päpstlichen Kapellmeisters, und wirkte von 1754 an als Oberkapellmeister des Herzogs Karl von Württemberg in Stuttgart. 1768 kehrte Jomelli in sein Vaterland zurück. An Opern sind zu nennen: »Artaserse«, »Ifigenia in Aulide«, »Cajo Mario«, »Eumene«, »Merope«, »Odoardo«, »Demetrio«, »Armida« und »Demofonte«. Von Kirchensachen, welche aber meist ein theatralisches Gepräge tragen, seien bemerkt: ein achtstimmiges »Laudate«, ein »Benedictus«, ein Requiem, ein Passionsoratorium, sowie ein kurz vor seinem Tode beendetes Miserere. Jomelli ist besonders bemerkenswert durch die Einführung der ungleichen Stärkegrade, in dem er seine Zuhörer durch die gelungene Ausführung eines crescendo mit nachfolgendem diminuendo entzückte.

Nicolo Piccini, geb. 1728 in Bari bei Neapel und gest. 1800 in Passy bei Paris; besonders bekannt durch den epochemachenden Prinzipienstreit auf dem Gebiete der Oper mit Gluck in Paris. Piccini studierte unter Durantes und Leos Leitung in Neapel und errang mit seinen ersten Opern »Olimpiado«, »Alessandro nell' Indie«, »Radomisto« u. a. m. einen grofsartigen Erfolg, der seinen Ruhm in Italien, Deutschland, Frankreich sowie in Petersburg begründete. 1773 begab sich Piccini, von der Königin Marie Antoinette von Frankreich eingeladen, nach Paris, woselbst er die italienische Musik zu hohen Ehren brachte; seine Opern »Roland«, »Atys« und »Phaon« errangen grofsen Beifall, der jedoch 1779 durch Glucks »Iphigenie in Tauris« gebrochen wurde. Nicht nur Gluck sondern auch sein Landsmann Sacchini bereitete ihm Niederlagen, und als ihn die Revolution 1790 um seine Stellung brachte, kehrte er nach Neapel zurück, erlitt sodann wegen seiner revolutionären Gesinnung eine vierjährige Gefangenschaft, aus der er, durch Vermittelung des französischen Gesandten befreit, 1798 nach Paris zurückkehrte, woselbst er mit Bewunderung empfangen wurde. Kummer, Not und Krankheit waren sein Los in den letzten Lebensjahren. Im Jahre 1800 schuf Buonaparte für Piccini eine Inspektorstelle am Konservatorium der Musik in Paris, aber der Tod ereilte ihn im

72. Lebensjahre. Piccini hat gegen 150 Opern geschrieben, von denen noch zu nennen sind: »Cecchina«, »Didon«, »Iphigénie en Tauride«, »Penelope«, »Griselda« und »Il serva padrone«.

Pietro Guglielmi, geb. 1727 in Massa Carrara, gest. 1804 in Rom; studierte in Neapel am Konservatorium di San Loreto unter Durante und ist als Komponist von beinahe 80 Opern, Oratorien, Kirchen- und Instrumentalsachen von Bedeutung. Guglielmi trat zuerst im Jahre 1755 mit einer komischen Oper vor die Öffentlichkeit, lebte sodann in Venedig, von wo aus er 1762 als kurfürstlicher Kapellmeister nach Dresden berufen wurde. 1772 wandte er sich nach kurzem Aufenthalte in Braunschweig nach London; 1777 kehrte er nach Neapel zurück und wurde 1793 als päpstlicher Kapellmeister nach Rom berufen, wo er 1804 starb. Von seinen etwa 200 Werken sind 60 komische Opern zu verzeichnen, unter denen »I due gemelli«, »I fratelli«, »La bella pescatrice« und »La pastorella nobile« erwähnenswert sind. Von den Oratorien ist »Debora e Sisare« bemerkenswert, aufserdem seine Serenaden, Intermezzi, Klavier- und Gesangswerke.

Antonio Maria Gasparo Sacchini, geb. 1734 in Puzzuoli im Neapolitanischen, gest. 1786 in Paris, studierte auf dem Konservatorium für Musik San Onofrio in Neapel unter Durante Komposition, unter Forenza Violinspiel, und ist als Opern-, Oratorien-, Kirchen- und Instrumentalkomponist von Bedeutung. Aufser Messen, Streichtrios, Streichquartetten, Sonaten und den Oratorien »Esther«, »St. Philipp«, »Die Makkabäer«, »Jephta« und »Ruths Hochzeit« seien Sacchinis folgende Oper erwähnt: »Alessandro nell' Indie«, (diese Oper trug ihm den Ruf eines Konservatoriumsdirektors in Venedig 1769 ein), »Il Cid«, »Lucio Nero«, »Chimène«, »Dardanus« und »Oedipe à Colone«. Sacchini hielt sich aufser in Italien in Deutschland (Stuttgart, München), Holland und England auf. Von 1782 an war Sacchini Komponist der grofsen Oper in Paris. Fétis erklärt Sacchinis Oper »Oedipus auf Kolonos« für dessen bedeutendstes Werk. Sacchini ist von Piccini und von Gluck in gewissem Sinne beeinflufst worden.

Tomaso Traetta, geb. 1727; schrieb u. a. 1750 für das Theater S. Carlo in Neapel die Oper »La Farnace«, sowie

für das Teatro d'Aliberti in Rom die Oper »Ezio«. Traetta trat in die Dienste des Hofes von Parma, wurde Kapellmeister am Konservatorium d'Ospedaletto in Venedig, wandte sich nach St. Petersburg, ging von dort nach London, wo er 1779 starb.

Giovanni Païsiello, geb. 1741 in Tarent, gest. nach einem ruhm- und glanzreichen Leben, in drückender Lage und verbittert, 1816 in Neapel. Païsiello erhielt am Konservatorium San Onofrio in Neapel unter Durante, sodann unter Contumacci seine Ausbildung und reifte zu einem der hervorragendsten Opernkomponisten der neapolitanischen Schule heran. 1776 wirkte Païsiello als Opernkomponist in St. Petersburg während acht Jahre, in welcher Zeit u. a. die Opern »La serva padrona«, »Il Barbiere di Seviglia«, »Achille in Ciro« und »La finta amante« entstanden. Von der Kaiserin Katharina mit Reichtümern überhäuft, kehrte Païsiello nach Italien zurück. Während eines kurzen Aufenthaltes in Wien schrieb er die komische Oper »Il re Teodoro«, sodann als Kapellmeister der königlichen Hofkapelle nach Neapel berufen, schrieb er »La Molinara«, »Il Zingari in fiera« und »Nina«. 1799 floh Païsiello mit seinem Fürsten beim Ausbruche der Revolution nach Sicilien, wurde verdächtigt, an den Umwälzungen beteiligt gewesen zu sein und wandte sich deshalb fort und zwar nach Paris, wohin er 1802 von Napoleon berufen wurde. Bis 1804 wirkte Païsiello auf dem Boden von Paris, wo heftige Kämpfe mit Cherubini und Méhul ihm den Aufenthalt unangenehm machten. Er ging nach Neapel zurück, wo er Direktor des neugestalteten Konservatoriums wurde; aber durch Verdächtigungen seiner Person beim bourbonischen Königshause verlor er Stellung und Pension und starb, 74 Jahre alt, in trüben Verhältnissen in Neapel. Aufser Kirchenwerken schuf Païsiello gegen 150 Opern. Aufser den bereits genannten sind noch hervorzuheben: »La grotta di Trofonio«, »La pazza per amore«, »Proserpina«, »Das Mädchen von Frascati« und »Die eingebildeten Philosophen«. Neben den Opern schrieb Païsiello Balletts, Kantaten, zwölf Symphonien, d. h. Ouverturen, ein Tedeum, das Oratorium »La passione di Gesù Christo«, Streichquartette und Klavierstücke. (Schüler Païsiellos war der Gesangsmeister Nicolo Vaccaj, geb. 1791 in Tolentino.)

Domenico Cimarosa, geb. 1749 in Aversa im Neapolitanischen, gest. 1801 in Neapel; studierte am Konservatorium Santa Maria di Loreto von 1761—1772 unter Sacchini und Piccini, ging 1774 nach Rom, wo er für den Karneval die Oper »Italiana in Londra« schrieb. Während des sechsjährigen Aufenthaltes in Rom schrieb Cimarosa 20 Opern, von 1780—1787 u. a. »Ballerina amante«, »Olimpiade« und »Il sacrificio d'Abramo«, ging auf Einladung der Kaiserin Katharina nach Rufsland, kehrte aber 1792 aus Gesundheitsrücksichten nach Italien zurück. Auf der Heimreise schrieb er in Wien die bekannte Oper »Il matrimonio secreto«. 1793 in Neapel zum königlichen Kapellmeister ernannt, wurde er durch Intriguen und durch Neider als Revolutionär verdächtigt, in den Kerker geworfen, wo er 1801 verschied. Von seinen Opern, unter denen die komischen die gelungensten waren, seien noch erwähnt: »Artemisia«, »Gli Orazi e gli Curiazi«, »Artaserse« und »La Semiramide«.

Valentino Fioravanti, geb. 1768 in Neapel, gest. 1837 auf Capua. Von ihm, der mehrere Jahre päpstlicher Kapellmeister war, sind viele komische Opern geschrieben, u. a. »Die Dorfsängerin«.

Welche namhaften Opernkomponisten entwachsen aufser den bereits genannten dem Boden Neapels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts?

Christofero Caresana, geb. 1655; Giuseppe Porsile, geb. 1672; Francesco Mancini, geb. 1674; Carlo Contumacci; Domenico Sarti, geb. 1678; David Perez (Spanier); Francesco Ciampi; Giuseppe di Majo, geb. 1698, sowie dessen Sohn Ciccio di Majo, geb. 1745; Pietro Domenico Paradies (Schüler Porporas); der Malteser Avossa; Pasquale Caffaro; Tomaso Carapella; Alessandro Speranza, geb. 1728; Fedele Fenaroli, geb. 1732; Nicolo Sala und Terradellus (Schüler Durantes).

Was war durch die Bestrebungen, wie sie auf dem Gebiete der Oper dem Boden Neapels entstammen, für die Musikentwicklung entschieden?

Die Weltherrschaft der Oper und deren Stil auf allen Gebieten der Tonkunst; sogar der Opernstil wurde in die

Kirchenmusik hineingetragen und erst im 19. Jahrhundert aus derselben durch die Bestrebungen des »Cäcilianismus« (Fr. X. Witt) wieder entfernt. Wie seit A. Scarlattis Zeit Neapel als der Ort des Musikstudiums für einen jungen Musiker galt, so wurde durch die neapolitanische Tonschule die italienische Oper, Ende des 17., im 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts herrschend, durch Deutschland, Frankreich, England, Rufsland und Skandinavien getragen. Die Neapolitaner sind als Ausbildner der sogenannten Arienform sowie des vielstimmigen Finales anzusehen. Vor allem hatte die Melodie die Herrschaft über alle anderen Faktoren, welche die Musik ausmachen, angetreten. So ist in dieser Oper, wie sie auf dem Boden von Neapel entstand, nur wenig mehr von den Bestrebungen, wie sie auf dem Boden von Florenz in Bezug auf das »Drama mit Musik« entstanden, zu erblicken. Dies war erst Gluck im 18. Jahrhundert und Richard Wagner im 19. Jahrhundert vorbehalten. An ein »Musikdrama« wurde bei der nunmehr entstandenen »Oper«, welche ganz andere Wege ging, gar nicht gedacht. Der Gesang, die Melodie (nicht das Wort oder die Handlung) waren nunmehr die Hauptsache des musikalischen Kunstwerkes auf der Bühne, welches den Namen »Oper« erhielt. Die italienische Oper, welche die dramatische und lebensvolle Entwicklung der einzelnen Charaktere einbüfste, wurde schliefslich nur noch eine Zusammenstellung von Gesangsnummern, die meist durch die Anzahl von Stimmen, aus welchen sie bestanden, unterschieden waren, und nur Arien und Kantilenen, in denen Sänger sich als Virtuosen zeigen konnten, bildeten in den italienischen, sowie in den von anderen Nationalitäten nach italienischem Muster oder in italienischer Manier komponierten Opern, das Hauptinteresse. Ein wichtiges Moment aber ist die an der Hand der italienischen Gesangsvirtuosität, wie sie sich in der Oper entwickelte, die Ausbildung der Instrumentaltechnik. Vor allem war es die Violine, die von der Sopranstimme, wie sie in der Oper verwendet wurde, lernte. Dies wurde auch entscheidend für die übrigen Instrumente, die bisher in ihrer Anwendung nur der Nachhall der Vokalmusik gewesen waren.

5. Bedeutende musikalische Theoretiker auf dem Boden von Italien im 15., 16. und 17. Jahrhundert.

Johannes Tinctor, auch Tinctoris genannt. (Nach Edmund Vanderstraeten in dessen »La Musique aux Pays-Bas« ist der ursprüngliche Name dieses Niederländers »Jean de Vaerweres«, weshalb bei der Latinisierung häufig der Genetiv »Tinctoris« auftritt, um das »de« oder niederländische »van« auszudrücken.) Nach Johannes Trithemius in dessen »Catalogum illustrium vivorum« ist Tinctor in der brabantischen Stadt Nivelles gegen 1435 geboren, nach Vanderstraeten in Poperinghe (West-Flandern) im Jahre 1446 und gest. 1511 als Kanonikus in seinem Vaterlande. Der Niederländer Tinctor ist Begründer der ersten öffentlichen Musikschule in Italien auf dem Boden von Neapel; es geschah diese Gründung auf Anlafs des Königs von Neapel und Sicilien, Ferdinand von Aragonien, bei welchem Tinctor als Capellanus oder Kapellmeister in Neapel wirkte. Als Komponist existieren von ihm zwölf dreistimmige Motetten und ein »Deo gratias« für fünf Stimmen mit Zugrundelegung einer gregorianischen Kirchenmelodie. Als Musikschriftsteller hat Tinctor für das Studium der mittelalterlichen Musik hochbedeutende Werke verfafst. Vor allem sei sein musikalisches Lexikon »Terminorum musicae Diffinitorum« genannt, welches er Beatrix von Aragonien, Königin von Ungarn, widmete; in demselben sind sämtliche im 15. Jahrhundert gebräuchlichen musikalisch-technischen Ausdrücke erklärt. Dieses wichtige Werk, von dem Forkel ein Exemplar in der Herzoglichen Bibliothek in Gotha und Burney eines in der Bibliothek zu Paris auffand, ist nicht nur das erste Werk seinesgleichen, sondern auch wohl das älteste im Druck erschienene Buch über Musik. H. Bellermann übersetzte dasselbe ins Deutsche. Padre Martini führt in dem

Autoren-Verzeichnisse seiner »Storia della musica« (3 Bände 1757—81) folgende musiktheoretischen Werke Tinctors an: 1) »Tractatus musicae«. 2) »Explanatio manus«. 3) »De tonorum natura ac proprietate« (am 6. Nov. 1476 beendet). 4) »De notis ac pausis«. 5) »De regulis, valore, imperfectione et alternatione notarum«. 6) »De arte contrapuncti« (1477 beendet und dem Könige von Neapel gewidmet). Nach Angabe von J. Trithemius kommen noch hinzu: 7) »De origine musicae« und 8) »Epistolae complures«. Von Wichtigkeit ist besonders Tinctores Werk »Proportionale musices«, welches in drei Büchern von den Mensuralnoten handelt. — Zum Schlusse sei hier noch der Artikel von Trithemius aus dessen »Catalogum illustrium vivorum« über Tinctor mitgeteilt: »Johannes Tinctor aus Brabant, geboren in der Stadt Nivelles und an der Kirche derselben Stadt Canonicus, beider Rechte Doktor, ehedem Oberkapellmeister und Kantor des Königs Ferdinand von Neapel, hochgelehrt in jeder Beziehung, ein grofser Mathematiker, ausgezeichneter Musikus, von feinem Geist und gewandter Beredsamkeit, schrieb und schreibt viele vortreffliche Werke, wodurch er sich bei der Mitwelt nützlich, bei der Nachwelt berühmt macht. Von diesem habe ich nur folgende gefunden: in der Musik drei Bücher über den Kontrapunkt, dann ein Buch über die Töne, endlich ein Buch über den Ursprung der Musik. Er hat ferner eine Anzahl ausgezeichneter Briefe an verschiedene geschrieben, er hat eine Darstellung gemacht, worin er alle alten Musiker zusammenfafst und Jesum Christum als den gröfsten Sänger genannt hat. Er lebt noch in Italien, wo er über verschiedenes schreibt, in einem Alter von ungefähr 60 Jahren. — Geschrieben unter der Regierung des Königs Maximilian im Jahre des Herrn 1495, im dreizehnten Indiktionsjahre« (d. h. vor dem 1. Sept. 1495).

Heinrich Glarean, eigentlich Heinrich Loris (Loritus a Glarea oder auch Glareanus) genannt, war 1488 im Kanton Glarus in der Schweiz geboren und starb am 28. Mai 1563 in Freiburg i. Br., wo er öffentliche Vorträge über Litteratur und Geschichte hielt. Seine praktische und theoretische Ausbildung erhielt er von Johann Cochläus. Seit 1515 lehrte Glarean in Basel Mathematik, von Erasmus nach Paris be-

rufen, hielt er daselbst Vorlesungen über Philosophie und schöne Wissenschaften, kehrte sodann nach Basel zurück, von wo ihn 1529 die religiösen Unruhen nach Freiburg i. Br. vertrieben, in welcher Stadt er bis zu seinem Tode lebte und wirkte. Von ihm: »Isagoge in musicien« (Basel 1516), welches Werk von der Solmisation, Mutation, von den Intervallen und den Tonarten handelt. Epochemachend wirkte Glarean aber durch sein Buch »Dodecachordon« (Basel 1547). In dem «Dodecachordon« stellt Heinrich Glarean als erster die Lehre von den zwölf Tonarten auf, gegenüber den bisher ausschliefslich gebräuchlichen acht Kirchentönen, wodurch bekanntlich ein grofser Schritt in der Musikentwicklung weiter gethan wurde. Das Werk, welches in drei Bücher zerfällt, behandelt im ersten die Lehre von den acht Kirchentönen, auf welche sich damals die meisten Kompositionen beschränkten; im zweiten Bande stellt Glarean durch Hinzunahme von C Jonisch und A Äolisch seine zwölf Oktavengattungen auf, und im dritten Bande wendet er selbige auf die Harmonie und auf die Mensuraltheorie an. In diesem Werke, von dem ein Auszug «Musica epitome ex Glareani Dodecachordo« (Freiburg 1577) erschien, sind Kompositionsbeispiele von Ockenheim, Hobrecht, Josquim des Près enthalten. Schliefslich sei von Glareanus noch dessen Ausgabe der Werke des Boëthius, die aber erst 1570 veröffentlicht wurde, zu erwähnen.

Gleichwie Glarean ist als Musiktheoretiker dieser Zeit hochbedeutend:

Giuseppe Zarlino, geb. 1517 in Chioggia, gest. am 4. Febr. 1590 in Venedig. Obwohl für den geistlichen Stand bestimmt, hat Zarlino, der seine Erziehung in einem Kloster in Chioggia genofs, nicht nur theologischen, philosophischen, astronomischen, philologischen, sondern vor allem musikalischen Studien obgelegen. Zarlino wirkte vom Jahre 1565 an als Kapellmeister an San Marco in Venedig und hat mehr noch wie als Komponist als Musiktheoretiker eine ganz hervorragende Bedeutung für die Musikentwicklung. Von seinen Kompositionen seien erwähnt: Drei Sammlungen Vokalkompositionen, die geistlichen Inhaltes sind und

zwischen 1549—1563 erschienen. (Jetzt nebst einer 1554 bis 1556 in Nürnberg veröffentlichten Sammlung im Besitze der Königl. Bibliothek in München.) Ferner die durch seinen Schüler Philipp Jusbert (Usbert) in Venedig 1566 bei Franz Rampazzoto unter dem Titel »Modulationes sex vocum« herausgegebene Sammlung, deren Gesänge als erklärende Beispiele zu Zarlinos »Institutionen« dienen sollten, wie das an die Prokuratoren von San Marco gerichtete Vorwort besagt. Auch verherrlichte Zarlino die am 7. Oktober 1571 in Venedig stattgehabte Feier des Seesieges der Venetianer über die Türken bei Lepanto musikalisch. Schliefslich ist noch der im Madrigalstile jener Zeit musikalisch illustrierten Tragödie »Orfeo« von Zarlino zu gedenken, welche zu Ehren der Anwesenheit Heinrich III. in Venedig zur Aufführung gelangte.

Mehr aber als Zarlinos Vokalkompositionen, die den strengen Tonsetzer offenbaren, sind seine musiktheoretischen Werke von Bedeutung. Geradezu bahnbrechend wurde das in drei Teile zerfallende Werk »Istituzioni harmoniche« (Venezia 1558, zweite Auflage 1562, dritte Auflage 1573). Diese hervorragende Arbeit Zarlinos behandelt den Ursprung und die Aufgabe der Musik, ferner die Natur der Intervalle, die ihnen zu Grunde liegenden Zahlenverhältnisse und die Tongeschlechter.

Den Institutionen folgte im Jahre 1571 »Dimostratione harmoniche, divise in cinque ragionamenti etc.« Dieses Werk ist deshalb von Bedeutung, weil in demselben Zarlino das nach ihm benannte reine diatonische Tonsystem aufstellte und die gleichschwebende Temperatur aufstellte, welche als Grund und Boden der modernen Musik anzusehen ist. Zarlino zerstörte das Pythagoräische System von den Tonverhältnissen, nach welchem man in Quinten stimmte und in einer Folge von zwölf Quinten von C ausgegangen ein His erhielt, das um das kleine Intervall 73 : 74 höher ist als C. Nach abwärts erhielt man Deses, welches um den gleichen Tonabstand tiefer ist (73 : 74) als C. Durch Zarlinos diatonisches System wurde auch das komplizierte Verhältnis der Terz zum Grundtone, die deswegen seither mit Recht als Dissonanz galt, aufgehoben und auf solche Weise der Ausbildung der mehrstimmigen Musik

aufserordentlicher Vorschub geleistet. Von nun an und in aller Folge erscheint die Terz als Konsonanz. Auf Grundlage des Vergleiches der Tonreihen des Didymus und des Ptolomäus und des schon diesen altgriechischen Theoretikern bekannt gewesenen Unterschiedes zwischen dem grofsen und kleinen Ganztone, schuf Zarlino einfacherere Zahlenverhältnisse der einzelnen Töne zum Grundtone, die heute noch ihre Gültigkeit besitzen.

Altes Zahlenverhältnis der Töne:

	C	D	E	F	G	A	B	H	c
Schwingungszahlen:	1	$^9/_8$	$^{81}/_{64}$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^{27}/_{16}$	$^{16}/_9$	$^{243}/_{128}$	2
Intervall:		$^9/_8$	$^9/_8$	$^{256}/_{243}$	$^9/_8$	$^9/_8$			$^{256}/_{243}$

Zarlinos Zahlenverhältnis der Töne:

	C	D	E	F	G	A	B	H	c
Schwingungszahlen:	1	$^9/_8$	$^5/_4$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^5/_3$	$^{16}/_9$	$^{15}/_8$	2
Intervall:		$^9/_8$	$^{10}/_9$	$^{16}/_{15}$	$^9/_8$	$^{10}/_9$			$^{16}/_{15}$

Das dritte Hauptwerk Zarlinos erschien 1588 in Venedig unter dem Titel: »Sopplementi musicale etc.« bei Francesco de' Franceschi und wurde zu dem Zwecke verfafst, die Angriffe, welche Zarlinos Berechnungsweise der Intervalle erlitt, zu zerstreuen. Namentlich richtete es sich gegen seines Schülers Vincenzo Galileis Werk: »Dialoga della musica antica e della moderna«. Zwei weitere Schriften Zarlinos, die aber bis jetzt nicht aufgefunden wurden, deren er aber in seinem »Sopplementi« Erwähnung thut, sind: »De re musica« und »Melopeo o musico perfetto«. Eine im Korridor des Dogenpalastes von Venedig aufgestellte Büste von Zarlino, nach einer bei Lebzeiten geprägten Medaille, ehrt das Andenken dieses grofsen Mannes, der in der Gruft der Kirche San Lorenzo begraben liegt.

Anknüpfend an die von Zarlino aufgestellte gleichschwebende Temperatur oder temperierte Stimmung und das mit ihr eingeführte moderne System der Dur- und Moll-Tonart mufs gesagt werden, dafs durch dieselbe erst die Musik entwicklungsfähig gemacht worden ist im Gegensatz zur absolut reinen Stimmung. Wir musizieren nun aber nicht nach physikalischen Gesetzen, sondern nach ästhetischen. Die Wissenschaft hat für jeden Ton die Anzahl

seiner Schwingungen in der Sekunde festgestellt, und man wird darnach z. B. den Ton as als höheren, gis als tieferen erklären. Nun ist aber im musikalisch-ästhetischen Hören as, wenn es als Leiteton nach unten gebraucht wird, der tiefere und gis, wenn es als Leiteton nach oben angewendet wird, der höhere Ton. Der Ton, physikalisch betrachtet, ist etwas absolut Alleinstehendes, musikalisch gehört, ist er dieses nicht. Man braucht nur eine Melodie verschieden zu harmonisieren, um zu dieser Erkenntnis zu kommen; die Töne der Melodie erscheinen dem Ohre bei verschiedener Harmonisation in ganz anderer Weise. Die Absicht der absoluten (physikalisch reinen) Stimmung ist eine ganz andere als die musikalisch-ästhetische. Für jene hat jeder Ton seine bestimmten Schwingungen, für diese ist er bald Grundton, Leiteton nach oben oder nach unten und erhält erst eine ästhetische Bedeutung. Wir müfsten, wollten wir genau sein, unsere Oktave in vielmehr Tonintervalle als in 12 teilen, wenn wir nicht musikalisch richtig hören würden auf Grundlage der temperierten Stimmung. Musikalisch hören ist eben ein kultiviertes Hören. Die Orientalen haben für die Teilung der Oktave in Halbe-, Viertel-, Drittel- und Fünftel-Töne das arabisch-persische Tonsystem nach den Grundsätzen des Abdul Kadir, des berühmten persischen Theoretikers im 14. Jahrhundert, wie es Prof. Dr. Riemann in seiner »Populären Darstellung der Akustik«, Braunschweig 1896, Seite 119 u. 120 mitteilt. Die Oktave ist hier durch die folgenden 18 Tonstufen gegeben: C – Des – Des – D; aber D ⌣ D – Es – E ⌣ E – F – Ges – G ⌣ G – As – A ⌣ A – B – H – cc. Wo das Zeichen – zwischen zwei Tönen steht, beträgt die Stufe ein pythagoreisches Limma $^{256}/_{243}$ und wo das Zeichen ⌣ steht, beträgt sie nur ein Komma $^{81}/_{80}$. Das Limma beträgt nahehin $^{4}/_{5}$, das Komma $^{1}/_{5}$ des natürlichen Halbtones $^{16}/_{15}$. Streichquartettisten, Bläser und Chorsänger bringen nun bei unserer heutigen temperierten Stimmung diese feinen Abstufungen der Töne (je nachdem sie Grundtöne und Leitetöne sind) klar zu Gehör und Fr. Th. Vischer hat Recht, wenn er sagt: »Niemand rede von wahrer Bildung, der ungebildete Sinne hat. Wie aber ist das Sehen, das geistige, nicht blofs das mechanische bei uns vernachlässigt. Wer von uns versteht die Kunst des freien, klaren,

absoluten Sehens? Zahllos sind die Beispiele, die man als Beweis dieses unkultivierten Sehens anführen könnte. Wie sieht der Laie, wie sieht dagegen der Künstler!« — Dasselbe kann auch vom Hören gesagt werden. Wie hört der Laie und wie hört der Künstler. Um künstlerisch hören zu lernen, ist es notwendig, Harmonie- und Modulationslehre zu studieren, und die mannigfachen verwandtschaftlichen Beziehungen der Accorde verschiedener, selbst der entferntesten Tonarten kennen zu lernen. Das temperierte Tonsystem allein ist hierzu befähigt und — das ist eine Schöpfung Zarlinos.

Giovanni Maria Artusi, Kanonikus von San Salvatore in Bologna, wirkte am Ende des 16. und am Anfange des 17. Jahrhunderts. In seinem Werke »L'arte del contrapunto etc.« (Venezia 1589) finden sich zum ersten Male die Regeln vom Generalbasse und vom Kontrapunkte zusammengetragen und ausführlich dargelegt. Das zweite wichtige Werk ist betitelt: »L'Artusi, overo delli imperfettione della moderna musica, raggionamenti dui, nei quali si ragiona di molto cose utili e necessarie ai moderni compositori« (Venezia 1600) und enthält die Beschreibung der damals gebräuchlichen Musikinstrumente, behandelt die damals streitigen Punkte der Harmonielehre und eifert gegen die Neuerungen Claudio Monteverdes in der Musik.

Tigrini, lebte als Stifts- oder Domherr in Arezzo in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts; sein musikalisches Lehrbuch hatte den Titel: »Compendio della musica, nel quale brevemente si tratta dell' arte di contrapunto. Diviso in quattro libri«. (Venezia 1588, appresso Ricciardo Amadino in 4^0, 136 Seiten. Zweite Ausgabe, Venedig 1602.) Auch gab Tigrini ein Buch Madrigale heraus: »Il primo libro de Madrigali a 6 vocci«. (Venezia, app. Angelo Gardano 1582, in 4^0 obl.)

Fra Ludovico Zacconi, geb. Mitte des 16. Jahrhunderts in Pesaro. Als Augustinermönch war er Chordirektor dieses Klosters und trat 1593 als Sänger in die Kapelle des Erzherzogs Karl von Österreich, sowie 1595 in gleicher Eigenschaft in die Kapelle des Kurfürsten von Bayern, von wo

er nach Venedig zurückgekehrt sein soll. Sein Werk »Pratica di Musica«, Parte I., Venezia 1592, Parte II., Venezia 1622, gehört mit zu den trefflichsten Quellenwerken aus dieser Zeit. Es behandelt die Anfangsgründe der Musik, giebt bestimmte Regeln der musikalischen Komposition, den jeweiligen Stand und die Fortschritte der Musik, sowie die Beschreibung der damals gebräuchlichen Instrumente. (U. a. giebt Zacconi die ganze Tonleiter der Violine von g—b^2 an, wonach also ein Lagenspiel auf diesem Streichinstrumente in jener Zeit ausgeschlossen war.)

Francesco Patrizzi (Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts), Bischof von Gaëta, nach den einen in Siena, nach anderen in Cherso (Dalmatien) 1529 geboren, gest. 1580. Von ihm: »Arithmetica, Geometria, Musica et Astronomia«, sowie das Buch »De Regno et Regis institutione libri IX« (Paris 1580), welches im 15. Kapitel von der Musik, deren Nützlichkeit und Einflufs auf die moralische Erziehung handelt. Patrizzi stellt sich noch vollständig auf den altgriechischen Standpunkt in Bezug auf Tonverhältnisse.

Ercole Bottrigari, geb. 1531 in Bologna, gest. daselbst am 30. Sept. 1612. Von ihm, als Gegner der philosophischen und musikalischen Prinzipien des Aristoxenos, eine Streitschrift gegen Francesco Patrizzi: »Il Patrizzio, ovvero de' tetracordi armonici di Aristosseno etc.« (Bologna 1583); ferner: »Il desiderio, ovvero de' concerti di varii stromenti musicali etc.« (Venezia 1594), welche er unter dem Pseudonym Alemanno Benelli herausgab. Aufserdem finden sich handschriftlich von Bottrigari Übersetzungen altgriechischer Musikschriftsteller ins Italienische vor. Siehe »Teatro d'huomini letterati« (P. II. p. 171), sowie »Tevo nel musico testore« (P. I. C. 20, p. 28).

Franchino Gaforio (auch Franchinus Gafurius, Gafori oder Gaforus genannt), war in Lodi am 14. Januar 1451 geboren und am 25. Juni 1522 als Lehrer der Chorknaben und als Domsänger in Mailand gestorben. In Mantua und Verona machte er nach erhaltener Priesterweihe seine musiktheoretischen Studien und begab sich nach Genua, sowie nach Neapel, wo er mit J. Tinctor, Guil. Garnerius, Bernh. Hycaërt

verkehrte und mit Filippo Bononio (Philippus von Caserta) öffentliche Disputationen über Musik abhielt. Nach Lodi zurückgekehrt, erhielt er von dort aus die Stellung eines Chordirektors in Monticello, wirkte sodann als Kirchensänger und Musiklehrer in Bergamo, bis er 1484 seinen letzten Posten als Domsänger und Lehrer der Chorknaben am Dom zu Mailand bezog. Von ihm: 1. »Clarissimi et praestantissimi musici Franchini Gafori Laudensis theoricum opus musicum disciplinae« (Napoli 1480). Umgearbeitet erschien dieses Werk in Mailand 1492 und enthält Abhandlungen über die griechische Tonalität, sowie über die Guidonische Solmisation. 2. »Pratica musica sive musicae actiones in 4 libris« (Milano 1496). Spätere Ausgaben erschienen 1502 u. 1512. Dieses Werk behandelt den Cantus planus, die Notation, den Kontrapunkt, die Proportion, das Tempus u. a. m.*) 3. »Angelicum ac divinum opus musice Fr. Gafurii Laud., regii musici ecclesiasque Mediolanensis phonasci: materna lingua scriptum etc.« (Milano 1508). 4. »Fr. Gafurii Laud., reg. mus. publice profitentis delubrique Mediolanensis phonasci: de harmonia musicorum instrumentorum opus etc.« (Milano 1518). 5. »Apologia Fr. Gafurii adversus Joannem Spatarium et complices musico Bononienses« (1520).

Vincenzo Galilei, geb. um 1540 in Florenz, mit Girolamo Mei ein eifriger Verfechter einer Wiederherstellung der Musik nach altgriechischen Prinzipien, war guter Sänger und Lautenspieler und hatte seine Musikstudien bei Zarlino gemacht, gegen dessen streng kontrapunktisches Harmoniesystem er sich in folgendem Werke wandte: »Discorso intorno all' opere di Zarlino« (Firenze 1581). Dieser Abhandlung folgte: »Dialogo della musica antica e moderna, in sua difesa, contra Giuseppe Zarlino« (Firenze 1581, 1602). Das erste Buch, das Galileis Namen begründete, hiefs: »Il Fronimo, dialogo sopra l'arte del bene intavolare e rettamente, suonare la musica negli stromenti artificiale, si di corde come di fiato et in particolare nel liuto« (Venezia 1569, 1583).

---

*) In der Proskeschen Sammlung befindet sich von beiden Werken eine Ausgabe, betitelt: »Musica utriusque cantus practica« (Brixen 1497).

Galileo Galilei, geb. 18. Febr. 1564 in Pisa, gest. 8. Jan. 1642 in Florenz, gab in seinem Werke »Discorsi e dimostrazioni matematiche« (Firenze 1638) Aufschlufs über die Schwingungen der Saiten, über die Natur und die Verhältnisse der Töne, über die Fortpflanzung des Schalles u. a. m. Das Werk befindet sich auch in 2 Bänden seiner gesammelten Schriften (Bologna 1655).

Michele Angelo Galilei, geb. im Anfange des 17. Jahrhunderts als Verwandter der beiden Vorgenannten, war Lautenspieler. Ihm wird die in Ingolstadt 1620 erschienene Lautentabulatur zugeschrieben.

6. Die Entwicklung der absoluten Instrumentalmusik, vornehmlich in Italien, vom 16. Jahrhundert an.

(Die ersten Anfänge der Instrumentalkomposition in der römischen und venetianischen Tonschule, die Laute, die Blasinstrumente, die Anfänge der Orgel- und Klavierkomposition, die Geige, sowie die Entwicklung der »Sonate« durch die höhere Ausdrucksfähigkeit des Klaviers und der Geigeninstrumente.)

Wie erscheint die Instrumentalmusik, soweit sie als Kunst in Betracht kommt, in ihren ersten Anfängen?

Als vollständiger Nachhall der Vokalmusik. — Man schrieb für Musikinstrumente, deren Bau und Ausdrucksfähigkeit sich vom frühen Mittelalter bis hinauf in die Renaissancezeit nach und nach entwickelt hatte, gerade so wie für die menschlichen Stimmen. Bewiesen wird dies durch eine Menge von Musikstücken aus dem Bereiche der absoluten Instrumentalmusik jener Zeit, in welcher sie sich noch in den ersten Anfängen befand. (Siehe hierüber die Musikbeilagen zu W. J. v. Wasielewskis Büchern »Die Violine im 17. Jahrhundert« und »Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert«.) Was vorher an Instrumentalmusik existierte, diente keineswegs einem höheren künstlerischen Ausdrucke. Meist sind es Tänze und Märsche, sowie schlichte Begleitungen zu Liedern und Gesängen, die uns entgegentreten. Um auf künstlerische Bedeutung Anspruch zu machen, mufste die Instrumentalmusik bei der durch die Völker des Nordens (Niederländer) und Italiener zur Kunst erhobenen mehrstimmigen Vokalmusik erst in die Schule gehen.

Bei welchen Komponisten der römischen Tonschule finden sich die ersten Versuche der ersten selbständigen Instrumentalkomposition?

Bei Gregorio Allegri und bei Antonio Cifra.

Gregorio Allegri ist durch seine Kanzonen für Streichinstrumente (Primo Violino, Secondo Violino, Alto della Viola, Basso per la Viola mit einer Generalbafsstimme für Orgel), durch seine Kanzonen für Violino, Cornetto (Zinken), Liuto e Teorba, sowie durch die »Sinfonia instrumentalis a quattro voci per la Viola con basso per l'Organo« als einer der ersten Komponisten selbständiger Instrumentalmusik zu betrachten. Ebenfalls Antonio Cifra mit seinen 1614 in Venedig erschienenen »Scherzi e Aria a una, due, tre e quattro voci per cantar nel clavicembalo, chittarone o altro simile instrumento«, sowie mit dem 1619 bei Soldi in Rom veröffentlichten »Ricercari e Canzoni francesi a quattro voci«.

Bei welchen Komponisten der venetianischen Tonschule finden sich die ersten selbständigen Instrumentalkompositionen?

Bei Giovanni Gabrieli (1557—1613) und bei Florentio Maschera (Ende des 16. Jahrhunderts).

Giovanni Gabrieli schrieb Ricercari für Orgel, sowie Sonaten für Blas- und Streichinstrumente, und fügte seinen drei- und vierstimmigen Chorwerken ein begleitendes Orchester, bestehend aus Geigeninstrumenten, Cornetti (Zinken) und Posaunen hinzu. Besonders erwähnenswert sind G. Gabrielis »Symphoniae sacrae«. Die ersten Beispiele der sich aus den Banden der Vokalmusik loslösenden Instrumentalmusik bilden die Kanzonen von Florentio Maschera, der als Organist am Dome zu Brescia Ende des 16. Jahrhunderts wirkte. (Siehe die in Bonn a. Rh. von W. J. v. Wasielewski herausgegebenen Instrumentalsätze des 16. bis Ende des 17. Jahrhunderts.)

Wer ist aus der toskanischen Musikbewegung zu erwähnen, der als erster die ihm zu Gebote stehenden Musikinstrumente nach ihrem Charakter und nach ihrem technischen Vermögen verwendete?

Claudio Monteverde (1568—1643); er erfand z. B. für die Streichinstrumente die Effekte des Tremolo und Pizzikato.

Wie hiefsen die Musikinstrumente, welche im 16., 17. und 18. Jahrhundert auf dem Boden von Italien vorzugsweise als selbständige musikalische Ausdrucksmittel benützt wurden?

Die Laute (Liuto), die Orgel (Organo), das Klavier (Clavicembalo) und die verschiedenen Geigeninstrumente, welche unter dem Gemeinnamen »Viola« zusammenzufassen sind; hauptsächlich errang sich aber die kleine Viola (Violino oder Geige) durch die Vollkommenheit ihres Baues und

No. 9. Titelblatt einer Lautenschule vom Jahre 1523.

durch die aus diesem resultierende Wirkung eine bevorzugte Stellung.

Welche Stellung nahm die Laute im Musikleben des 16. und 17. Jahrhunderts sowohl in Italien, als auch in Frankreich, Deutschland und England ein?

Die Laute hatte bis zu jener Zeit, in welcher das Klavier oder Pianoforte zu einer gröfseren Ausdrucksfähigkeit ge-

langte, eine ähnliche Stellung im Musikleben des 16. und 17. Jahrhunderts, wie dieses Instrument im 19. Jahrhundert. Dafs die Laute in der Hälfte des 18. Jahrhunderts sogar in den Kirchenmusiken Roms verwendet wurde, wird durch die Ausgaben des Franzosen Maugars, der sich von 1638 bis 1639 in Rom aufhielt, bestätigt, indem er sagt: »Was die Instrumentalmusik betrifft, so bestand dieselbe aus einer Orgel, einem grofsen Klavier (›grand Clavessin‹), einer Lyra, zwei oder drei Violinen und zwei oder drei grofsen Lauten (Archiluths)«.

Die Laute — das Wort stammt vom arabischen L'eud oder el'eud — d.h. Holz, und zwar Ahornholz (italienisch: liuto, französisch: luth, lateinisch: testudo), reicht bis ins Altertum zurück, denn schon bei den Ägyptern treten uns lautenähnliche Instrumente entgegen. Dieselbe war nicht nur ein Hauptinstrument in den Orchestern des Renaissancezeitalters, sondern auch das Musikinstrument der Familie und der gesellschaftlichen Kreise, kam aber mit Vervollkommnung des Klaviers und der Streichinstrumente am Ende des 18. Jahrhunderts aufser Gebrauch. Wir erblicken im Verlaufe der Geschichte Lauten mit 4—24 Saiten bezogen, sowie kleine und grofse Lauten. Der Resonanzkörper (Bauch oder auch Korpus genannt) ist nicht, wie jener der Guitarre, flach, sondern gleich dem einer Schildkrötenschale oder einer halbierten Mandel gewölbt, aus schmalen und dünnen Spänen zusammengesetzt, mit einem langen, breiten Hals versehen, an dem ein Wirbelkasten befindlich, der meistens im stumpfen Winkel zurückgebogen. Die Resonanzdecke der Laute war mit einem runden Schalloche versehen. Bezogen war die Laute bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit Messing- und Darmsaiten; sodann kam es auf, für die tieferen Saiten der Laute, sowie überhaupt der Saiteninstrumente mit Metalldraht übersponnene Darmsaiten zu nehmen. (J. J. Rousseau nennt in seinem Buche »Traité de la Viole«, 1687, Sainte Colombe als den Erfinder der übersponnenen Saiten.) Was die Zahl der Saiten anlangte, so war diese bei den Lauten verschieden. Es gab, wie bereits bemerkt, Lauten mit 4 bis 24 Saiten. Sebastian Virdung rät in seiner »Musica getutscht« (siehe diese oder die betreffende Stelle über Besaitung der Laute in Wasielewskis »Geschichte der Instrumentalmusik

des 16. Jahrhunderts« S. 32 und 33) zur Laute mit elf Saiten. Die Notation für die Laute hiefs »Lautentabulatur«, und als Erfinder der ersten Tabulaturschrift der Laute wird der Nürnberger Tonkünstler Conrad Paumann genannt. (Siehe Chrysanders Jahrbücher für Musik. Bd. II.) Das System der Lautentabulatur bestand aus sechs Linien, und besafs weder Versetzungszeichen noch Schlüssel; nur die Taktart mufste angegeben werden. (Siehe das Lautenbuch von Hans Neusiedler, 1535, die Lauten- und Geigenschule von Hans Judenkunig, 1523. Virdungs »Musica getutscht«, Basel 1511, Martin Agricolas »Musica instrumentalis«, Wittenberg 1528, M. A. Galileis »Lautentabulatur«, Ingolstadt 1620 u. a. m.) Aufser der gewöhnlichen kleinen Laute gab es, wie vorher bemerkt, noch eine gröfsere Laute — Bafslaute, Theorbe, Chitarrone oder Archiliuto, französisch Archiluth genannt; dieselbe soll von Bardella in Italien erfunden worden sein. Ein Werk über die Tabulatur der Theorbe oder Bafslaute schrieb 1680 der Bologneser Alessandro Piccini. Die Theorbe hatte meistens acht oder zehn stärkere und bedeutend längere, fast doppelt so lange Saiten als die Laute, aufserhalb des Griffbrettes; diese Bafssaiten waren zweichörig, d. h. doppelt (zwei im Einklange gestimmte Saiten), bildeten die Grundstimme und dienten für den Wechsel der Tonarten und wurden, während die linke Hand auf dem Griffbrette arbeitete, mit der rechten Hand angeschlagen, weshalb der Ausdruck »Lautenschläger« entstand. Die auf dem Griffbrette liegenden Saiten waren meist einchörig und wechselten in der Zahl, am meisten zwischen sechs und acht. Der Resonanzkörper der Theorbe war dem der Laute durchaus gleich, nur war der Hals, der tiefen Saiten wegen, viel länger. Man bediente sich der Bafslaute sowohl in der Kirchen- als auch in der Opernmusik, um in Accorden zu begleiten oder, wie man sich ausdrückte, den Generalbafs

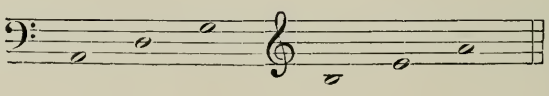
No. 10.
Bafslaute oder Theorbe.

darauf zu spielen. (Michael Praetorius sagt im zweiten Teile seines »Syntagma musicum«: »Die Theorbe ist allein dahin gerichtet, dafs ein Diskant oder Tenor viva voce, gleich wie zu der Viol de Bastarda, dareingesungen werde«.)

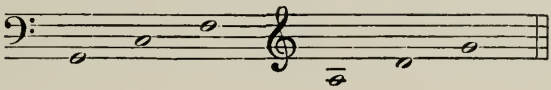
Als älteste Lautenmacher auf dem Boden von Italien sind bekannt: Lucas Malher, 1415, in Bologna und Max Unverdorben in Venedig. Aus dem 16. und 17. Jahrhundert werden als tüchtige Lautenmacher die Mitglieder der Familie Tieffenbrucker (Duiffobruggar) in Venedig genannt.

Als berühmte Lautenvirtuosen sind zu merken: Galilei, Gauthier, Gerle, Paumann, Hofer, Kohaut, Lauffensteiner, Logi, Marion de Lorme, Martin, Pelagratzky, Reggio, Roy, Scheidler, Schindler, Setzkorn, Straube, Weifs, Walter und Ernst Gottl. Baron. Der letztere war königlich preufsischer Kammermusikus, am 17. Februar 1696 in Breslau geboren, am 26. August 1760 in Berlin gestorben und bekannt durch eine sehr schätzenswerte Anleitung zum Lautenspiele. (Nürnberg 1727.)

Aufser der Theorbe sind als Abarten der Laute zu nennen: die Mandora, Mandoline, Pandure, Pandurine und Guitarre, wiewohl letztere wohl eher von der alten Zither, Kithara, Chitarra herzuleiten ist, aus dem Morgenlande zuerst nach Spanien kam, wo sie heimisch wurde, und sich dann in Frankreich, Italien und Deutschland einbürgerte. Ihre Stimmung ist e a d^1 g^1 h^1 e^2. Wie es eine Bafslaute giebt, so giebt es auch eine Bafsguitarre. Unter Mandora wird eine kleine Art von Laute verstanden, wie auch die Pandure oder Pandora eine kleine Laute ist. Auch die noch heute gebräuchliche Mandoline ist ein lautenartiges Instrument, deren Saiten mit einem Plektrum in Schwingung versetzt werden. Man unterscheidet die neapolitanische und die mailändische Mandoline. Die erstere hat meistens vier doppelchörige Saiten gg, dd^1, aa^1 und ee^2, die letztere fünf doppelchörige Saiten gg, cc^1, ee^1, aa^1 und dd^2. (Heute bedient man sich meistenteils einchörig bezogener Mandolinen, die man, wie die Violine, in g d^1 a^1 und e^2 stimmt.) — Die Stimmung der Laute war nach Seb. Virdung (1511):



Nach Martin Agricola (1528):



Die drei tiefsten Saiten hiefsen von unten nach oben: der »Grofsbrummer«, »Mittelbrummer« und »Kleinbrummer«, die übrigen: die »Grofssangsaite«, die »Kleinsangsaite« und die »Quintsaite«. Wie aus beifolgendem Notenbeispiele ersichtlich, stimmte bei Martin Agricola die Laute einen ganzen Ton tiefer.

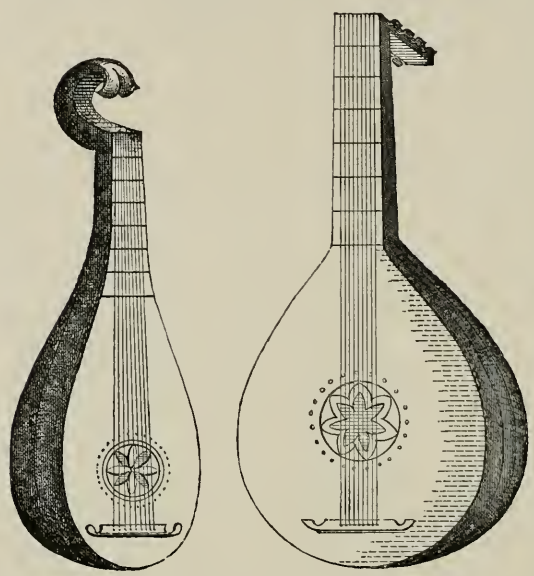
Nach Virdung wurden die einzelnen Griffe der Laute auf folgende Weise bezeichnet:

Grossprummer.	Mittelprummer.	Clainprummer.	Gross sancksait.	Clain sancksait.	Quintsait.
Î (A)	1 (d)	2 (g)	3 (h)	4 (e)	5 ($\bar{a}$)
𝔄 (b)	a (dis)	b (gis)	c ($\bar{c}$)	d ($\bar{f}$)	e ($\bar{b}$)
𝔉 (h)	f (e)	g (a)	h ($\bar{cis}$)	i ($\bar{fis}$)	k ($\bar{h}$)
𝔏 (c)	l (f)	m (b)	n ($\bar{d}$)	o ($\bar{g}$)	p ($\bar{\bar{c}}$)
𝔔 (cis)	q (fis)	r (h)	ſ ($\bar{dis}$)	t ($\bar{gis}$)	v ($\bar{\bar{cis}}$)
𝔛 (d)	ꝛ (g)	ꝝ ($\bar{c}$)	ȝ ($\bar{e}$)	ȝ ($\bar{a}$)	9 ($\bar{\bar{d}}$)
𝔄a (dis)	aa (gis)	bb ($\bar{cis}$)	cc ($\bar{f}$)	dd ($\bar{b}$)	ee ($\bar{\bar{dis}}$)
𝔉f (e)	ff (a)	gg ($\bar{d}$)	hh ($\bar{fis}$)	ii ($\bar{h}$)	ff ($\bar{\bar{e}}$)
					ll ($\bar{\bar{f}}$)

Wo finden sich Beispiele von selbständigen Kompositionen für die Laute?

Beispiele von selbständigen Kompositionen für die Laute finden sich in den von O. Petrucci 1507 und 1508 in Venedig herausgegebenen vier Lautenbüchern. Das vierte Buch, welches als Autor den Mailänder Lautenisten Dalza hat,

enthält Calaten (italienische Tänze im $^2/_4$ Takt), Padovanen (Tänze gravitätischen Charakters), sowie arrangierte Frottoles mit Vor- und Nachspielen. (Ein Exemplar dieses Lautenbuches befindet sich in der Brüsseler Bibliothek.) — Als Beispiel, wie man im 16. Jahrhundert die Laute als Begleitungsinstrument zum Gesange behandelte, mögen die 70 Frottoles von Francisi Bossinensi gelten, welche 1509 bei O. Petrucci in Venedig erschienen unter dem Titel »Tenori e contrabassi intabulati col' Soprano in canto figurato per cantar e sonar col liuto lib. I«. (Es sind dies dreistimmige Tonstücke, von denen die obere Stimme gesungen wurde, Tenor und Bafs aber auf der Laute gespielt wurden.) Dafs es üblich war, den Gesangstücken Vor- und Nachspiele beizugeben, zeigen Dalzas »Ricercari«, welche hier eben nur die Bedeutung von Vor- und Nachspielen haben, und nicht, wie es später der Fall war, fugenartig gestaltete Tonsätze. Ricercari, welche als Vor- und Nachspiele zu begreifen sind, finden sich in Francesco da Milans »Intabulatura di Liuto etc.« 1536. — Aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind Lautenwerke zu erwähnen, die Tänze von geringem musikalischen Werte enthalten. Als Beispiel hierfür sei Fabrizio Carosas Tanzschule angeführt. (Il Ballerino. Venetia, apresso Franscesco Ziletti, 1581.) Diese Tanzweisen bildeten ihrer Zeit die Modewaren der Tanzmusik und wurden in der Tanzpraxis verwendet. Von künstlerischem Interesse ist das Lautenbuch von Vincenzo Galilei aus dem Jahre 1584 mit eingestreuten Lautensätzen; dieselben sind teils arrangierte Gesangswerke von Lasso,

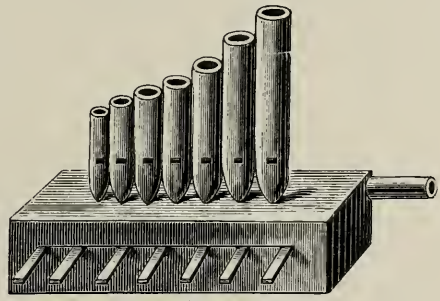


No. 11. No. 12.

Zwei Lauten.

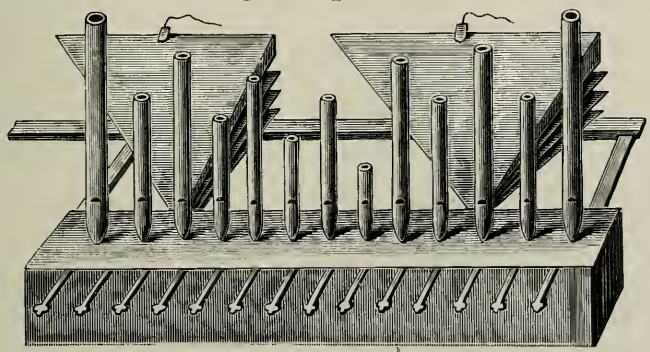
Animuccia, Ferabosco, Cypriano de Rore, Morales, Willaërt u. a. m., teils Ricercari eigener Komposition Galileis, welche meist als Vor- und Nachspiele dienten. (Siehe Nr. 15 der Musikbeilagen zu W. J. v. Wasielewskis »Die Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert«.)

Welche Musikinstrumente erblicken wir im 16. Jahrhundert aufser Lauten und Theorben vorzugsweise im Orchester?



No. 13.
Primitive Orgel mit Luftschieber.

Cornetto (Zinken), Clarino (Naturtrompete), Trombone (Posaune), Fagotto, Flauto und Violen (Geigen). Die Urform der »Cornetti« oder »Zinken« war das einfache Horn einer Ziege oder Kuh. Dieses Instrument, welches im 18. Jahrhundert ausstarb, war vielfach noch in den Händen der Stadttürmer und Stadtpfeifer. Eine Abart des Zinken war das »Porzell«, mit welchem einst von den Festungen Alarmsignale gegeben wurden. Um den Zinken als Bafsinstrument zu bauen und die Länge auf praktische Weise zu verkürzen,



No. 14. Orgel mit Blasebälgen, als Magrepha schon im Talmud erwähnt.

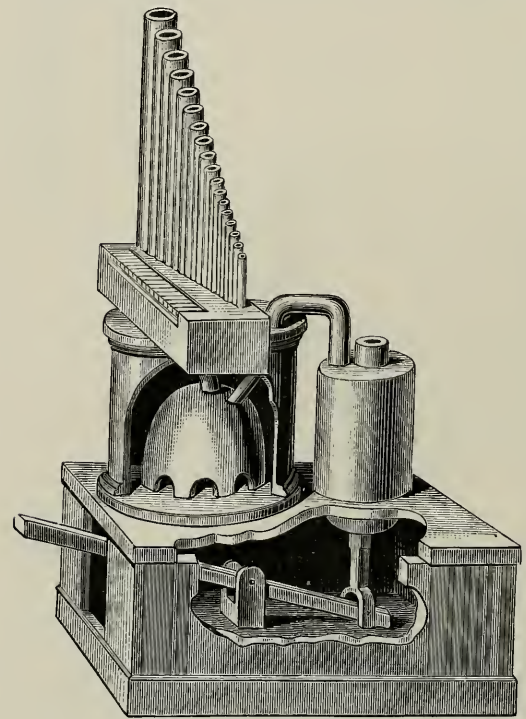
wurde derselbe als Schlange gebaut, daher der Name »Serpent«. Auch die Oboe existierte schon im 16. Jahrhundert, obwohl sie erst im 18. Jahrhundert mit der Klarinette in eigentlichen Gebrauch kam. Die Oboe wurde die Verdrängerin der Schalmei, welche vor ihr üblich war.

Folgende Verse notierte ich von einem alten Bilde im bayrischen Nationalmuseum zu München. Das Bild, das

einen Hautboisten darstellte, schien aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts zu sein:

»Weg bäurische Schallmey! Mein Klang mufs dich vertreiben
ich dien auf beede recht in Krieg und Friedens Zeit.
Der Kirche und bey Hof, da du mufst ferne bleiben.
Mir wird der Reben Saft, dir Hefen Bier bereit
du bleibest auf dem Dorf, ich wohn in Schlofs und Städten
Dich ziert ein Pfennig Band und mich die goldne Ketten.«

Um das Jahr 1720 soll die Oboe in Aufnahme gekommen sein und die Gebrüder Besozzi werden als die ersten genannt, welche die Oboe als selbständiges Ausdrucksmittel benützten, indem sie 1735 in Paris auf derselben Konzerte bliesen. Im Orchester findet sich die Oboe zuerst angewendet in der grofsen dreichörigen Salzburger Messe »Orazio Benevolis«, welche einen instrumentalen Aufwand von Orgel, Saiteninstrumenten, zwei Oboen, vier Flöten und zwei Clarinen (Zinken) aufweist. Bekanntlich wurde diese Messe 1628 zum erstenmale im Salzburger Dome aufgeführt.



No. 15. Altgriechische Wasserorgel.

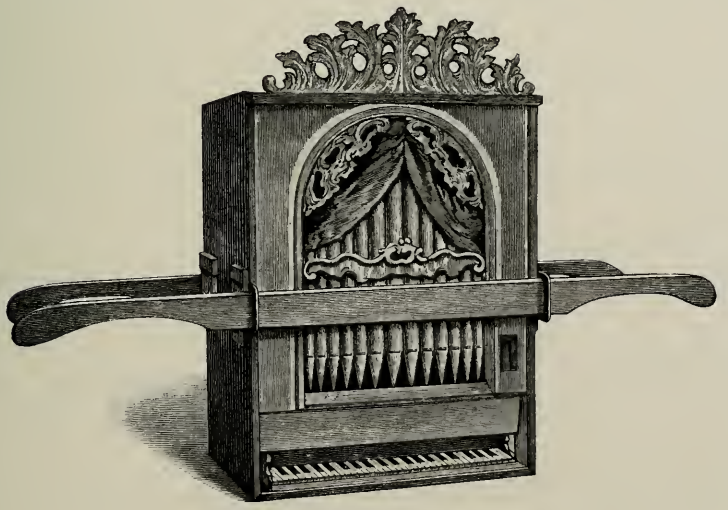
Als Gegensatz zur Diskantoboe ist der fast drei Meter lange »Kontrabafs-Pommer« zu nennen. Überhaupt baute man oboeartige Instrumente im 16. Jahrhundert in verschiedenen Gröfsen, und zwar nach Mafsgabe der menschlichen Stimmen: für Diskant, Alt, Tenor und Bafs, um sie gleich den Streichinstrumenten oder Cornetti zum Verstärken der mehrstimmigen Kirchenchöre zu benützen. — (Als Erfinder der »Klarinette« ist Joh. Christoph Denner, Blasinstrumentenmacher in Nürn-

berg, geb. 1655 in Leipzig, gest. 1707 in Nürnberg, zu nennen. Nach einigen Angaben ist 1690, nach anderen 1700 das Erfindungsjahr der Klarinette. Das mit der Klarinette verwandte »Bassethorn« soll 1770 in Passau erfunden worden sein, jedoch ist der Name des Erfinders leider unbekannt geblieben.)

No. 16.
Abbildung einer Orgel aus dem Stuttgarter Psalmenbuche, von Bischof Elfeg 960 gebaut.

Wen nennt die Geschichte der Musikinstrumente als Erfinder des »Fagotts«?

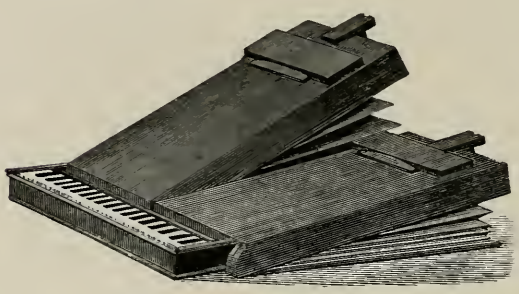
Kanonikus Alfranio aus Ferrara, der das Fagott um das Jahr 1539 herstellte. Das italienische Wort »Fagotto« heifst zu deutsch »Bündel«. (Siehe das »Dolcian« des 16. Jahr-



No. 17. Tragbare Orgel.

hunderts.) Bekanntlich war Karl Almenraeder ein wesentlicher Verbesserer des Fagotts, wie aus seiner Abhandlung

über die Verbesserung dieses Instrumentes (Mainz) ersichtlich ist. — Die Erfindung des Kontrafagotts gehört erst dem 19. Jahrhundert an.

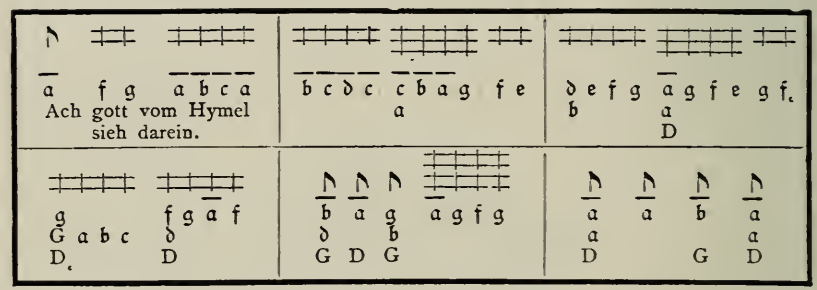


No. 18. Schnarrwerk.

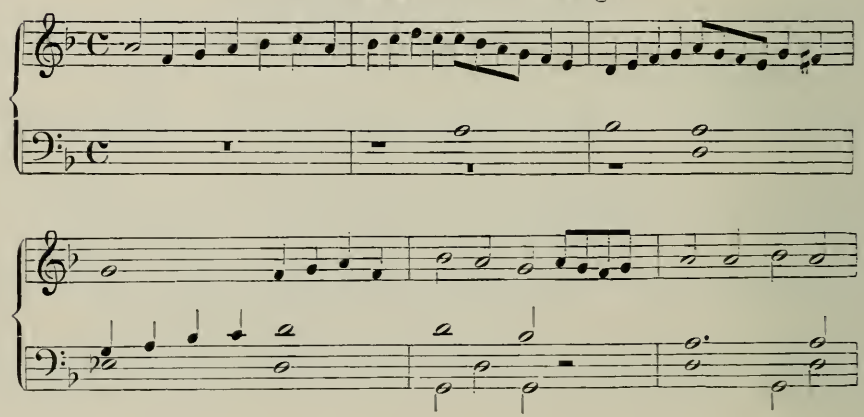
Welche Tasteninstrumente weisen das 16. und 17. Jahrhundert auf?

Die Orgel und das Klavier. Das Klavier tritt unter den Namen Clavicordium, Clavicymbalum, Claviciterium und Virginal auf. Seine Vervollkommnung war, wie die der Orgel, aber erst einer späteren Zeit vorbehalten. Die Orgel, die erst jetzt beginnt

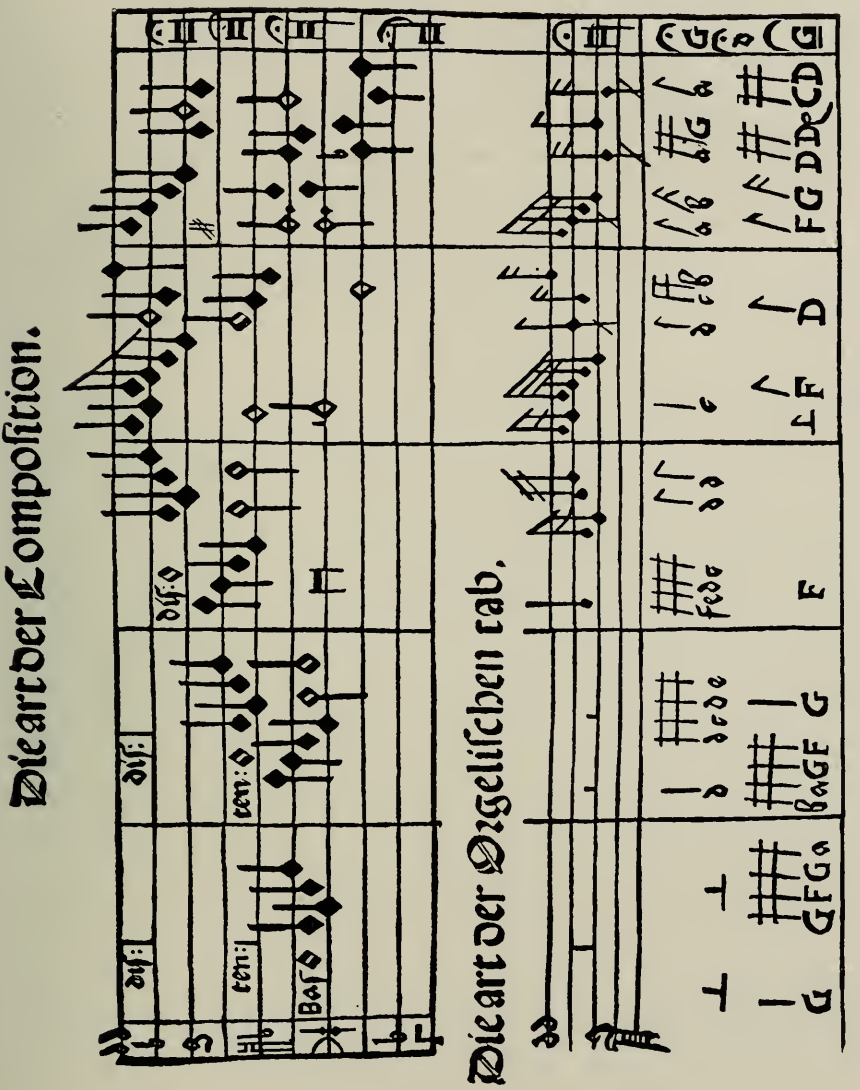
Beispiel der Tabulaturschrift für die Orgel:



In moderne Notenschrift übertragen:



ein künstlerisch verwendbares Instrument zu werden, wies zwei Arten auf: portative und positive, d. i. tragbare



Nr. 19. Notenbeispiel der Tabulaturschrift für die Orgel. (Anfang des 16. Jahrhunderts) nach Agricola.

und feststehende. Aus kleinen Anfängen (ihr lagen die Pauspfeife und der Dudelsack als Ur-Instrumente zu Grunde) hatte sie sich im Verlaufe der Zeit entwickelt. (Siehe die Abbildungen 13—18.)

Welcher Notation bediente man sich sowohl in Italien als auch in Frankreich für die Tonstücke der Orgel, sowie für die anderen Tasteninstrumente?

Man bediente sich der bisher gebräuchlichen Mensuralnotenschrift, während sich in Deutschland eine eigene Tabulatur- oder Buchstabenschrift herausbildete, die stellenweise auch auf die Notierung von Vokalkompositionen und Stücke anderer Musikinstrumente angewendet wurde.

Hervorragende Vertreter des Orgelspiels, sowie der Orgelkomposition auf dem Boden von Italien im 16. und 17. Jahrhundert.

Claudio Merulo, 1563—1604, geb. in Correggio; war von 1557 an Organist an San Marco in Venedig und Komponist vieler Orgelstücke, unter welchen seine 1598 und 1604 veröffentlichten Toccaten*) hervorzuheben sind. Ambros bemerkt von Merulo, dafs er derjenige gewesen sei, welcher »die Orgelkunst in Italien aus dem Zustande der Halbentwicklung, in welcher sie sich damals befunden hatte, erlöst habe«. — Die Organisten Italiens behaupten jetzt den Rang wirklicher Künstler, während die deutschen »Orgelschläger« dieser derben Bezeichnung entsprechend noch lange eben nur das, allerdings auch respektable Bild braver Handwerker und schlichter Diener der Kirche darboten.

Ottavio Bariola war Orgelspieler in Mailand an der Kirche Madonna di S. Celso. Von ihm erschienen im Jahre 1585 nach Merulos Art »Ricercate per suonar d'organe« und 1594

*) Über »Toccata« siehe bei W. J. v. Wasielewski, Seite 146 und 147 des Buches »Geschichte der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts«. — Michael Praetorius sagt in seinem Buche »Syntagma musicum«, Tom. III, part. I, S. 25, die Toccata sei »ein Präambulum oder Präludium, welches der Organist, wenn er erstlich uff die Orgel oder Clavicembalum greift, ehe er ein Mutet oder Fugen anfehet, aus seinem Kopfe vorher fantasiert, mit schlechten entzelnen Griffen und Coloraturen u. s. w. Sie werden aber von den Italis meines erachtens, daher mit Namen Toccata also genennet, weil Toccare heifst tangere, attingere, und Toccate, tactus. So sagen auch die Italiener: ›Toccato un poco, das heifst: beschlagt das Instrument oder begreifft das Clavier ein wenig.«

vier Bücher »Capricci ovvero Canzoni« für Orgel. (Ricercata war ein Tonstück, gewöhnlich ein Klavier- oder Orgelpräludium in fantasieartiger oder toccatenmäfsiger Form.)

Andrea und Giovanni Gabrieli waren im 16. Jahrhundert Organisten an San Marco in Venedig. 1594 erschien bei Angelo Gardano in Venedig »Intonazioni d'Organo di Andrea Gabrieli e di Giovanni suo nipote Organiste della Sereniss. Sig. di Venetia etc.«. (Intonationen in allen Tonarten, sowie Toccaten bilden den Inhalt dieses Sammelwerkes von Orgelstücken. Wasielewski sagt: »Die Intonationen sind Präludien, jedenfalls bestimmt zur Einleitung gröfserer bei kirchlichen Funktionen zu Gehör gebrachter Tonwerke. Ihrem Zwecke entsprechend, haben sie nur geringen Umfang«.)

Aufser Merulo sowie Andrea und Giovanni Gabrieli sind als Organisten an den beiden Markusorgeln im Verlaufe des 16. und 17. Jahrhunderts bemerkenswert:

Francesco Cavalli, Giambattista Volpe-Rovettino, Pier Andrea Ziani (auch Giuseppe Guammi genannt), Giampaolo Savii (1612), Giambattista Grillo (1619), Carlo Fillago (1623), Giambattista Berti (1624) und Massimiliano Neri.

Einer der bedeutendsten Orgelvirtuosen seiner Zeit war

Girolamo Diruta aus Perugia. Von Diruta, der Schüler Merulos und Organist in Gobbio, sowie später in Chioggia war, erschien 1593 in Venedig das in Dialogform verfafste Buch »Il Transilvano«, welches von der wahren Kunst Orgel und Cembalo zu spielen handelte. (»Sopra il vero modo di sonar organi e stromento a penna«.)

Paolo Quaglioti in Rom um 1600—1610, war sowohl als Orgel- wie auch als Cembalospieler von Bedeutung. Ferner sind zu nennen: Luzzascho Luzzaschi in Ferrara um die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Gabrielo Fattorini aus Faënza um 1600.

Florentio Maschera aus Cremona, Ende des 16. Jahrhunderts Organist in Brescia und Komponist von »Canzoni francesi« (kleine fugierte Sätze) für Orgel. Bernardino Borghesi, um 1590 Organist in Mailand. Alexandre

Milleville, geb. in Paris, gest. 1589 als Organist und Kapellmeister am Dome zu Ferrara. François Milleville, geb. in Ferrara als Sohn des Vorigen, bedeutender Orgelvirtuose, und als solcher Lehrer von Ercole Pasquini aus Ferrara (bis 1614 Organist an St. Peter in Rom), sowie von Giralomo Frescobaldi, der als der gröfste Orgelmeister damaliger Zeit auf dem Boden von Italien bezeichnet werden mufs. Frescobaldi entfaltete seine Hauptthätigkeit in Rom; schon mit 27 Jahren war er Organist an St. Peter, woselbst bei seinem ersten Auftreten viele tausend Zuhörer zugegen gewesen sein sollen. Bedeutungsvoll sind Frescobaldis Toccaten für Orgel. Überhaupt nimmt dieser grofse römische Musiker in der musikalischen Formenentwicklung einen hervorragenden Platz ein, indem er an die Stelle der Fuga reale die Fuga di tuono setzt. »Das Gesetz musikalischer Formenentwicklung zeigt sich nicht leicht irgendwo deutlicher, als wenn man den Weg etwa von Andrea Gabrielis kurzen Präludien in einzelnen Kirchentonarten über Merulos Toccaten zu jenen Frescobaldis (und von da weiter zu J. S. Bach) nimmt.« Weiter sagt Ambros: »Die Fugenthemen Frescobaldis haben noch nicht die Mannigfaltigkeit wie bei Seb. Bach, wo sie selbst meist schon ein ganz bestimmtes Charakterbild von Freude, Wehmut, Schmerz, Scherz, düsterem Brüten, heiterem Gaukeln u. s. w. geben — aber sie haben Physiognomie und insgemein einen Zug von Energie u. s. w.« »Vergleicht man die Armut der früheren Orgelkomponisten mit diesem Reichtum, so begreift man das Erstaunen der Zeitgenossen über die wundergleiche Erscheinung.« Die vollständig zu ganz festbestimmter Form ausgebildete Fuge mit ihren nach einem unverrückbaren Kunstgesetz gemodelten »Beantwortungen«, ihren Widerschlägen, Divertitimenti u. s. w., wie wir sie in höchster Vollendung und mit dem bedeutendsten Inhalt bei J. S. Bach antreffen, dürfen wir bei Frescobaldi*) noch nicht suchen. Frescobaldi ist wahrscheinlich 1580 in Rom geboren, und wahrscheinlich zwischen 1650 und 1654 daselbst gestorben.

*) Fr. X. Haberl hat eine Sammlung von 68 Orgelsätzen aus den gedruckten Werken Frescobaldis herausgegeben, in welchen des Tondichters hervorragende Bedeutung für klare und durchsichtige Stimmführung, sowie für harmonische und modulatorische Folgerichtigkeit zu Tage treten.

Als Virtuose gröfser wie als Komponist schrieb er Kanzonen, Hymnen, Madrigale, Motetten, Magnifikate, sowie Toccaten und Ricercari für Orgel. Von seinen Schülern ist hervorragend:

Joh. Jak. Froberger, geb. 1635 in Halle, gest. 1667 in Héricourt. Von Froberger sind Ricercari, Partiten und Tanzstücke verfafst, die in Mainz 1695 unter folgendem Titel erschienen: »Diversi curiose varissime partite di Toccate, Ricercate, Capricci e Fantasie per gli amatori di cembalo, organi ed instrumenti«.

Es bedurfte mehr als zweier Menschenalter und der rastlosen Arbeit deutscher, tüchtiger Organisten, welche im Vergleiche zu ihren Vorgängern, den Koloristen*), wie Riesen dastehen, ehe es mit der Fuge soweit kam. Ambros sagt von Frescobaldi: »Mit dem Namen Frescobaldi beginnt die grofse klassische Zeit des Orgelspiels — er ist nicht blofs für seine Zeit, sondern für alle Folgezeiten eine imponierende Erscheinung — und wenn seine Nachfolger Froberger u. a. m. ihn an Glätte überbieten, an Grofsheit kommt ihm keiner gleich — bis man in der Fortentwicklung der Kunst auf den Namen Bach stöfst«.

Andere aus dieser Epoche zu erwähnende Organisten von Ruf sind: Adriano Banchieri, geb. in Bologna; Giovanni Battista Fasolo aus Asti, Franziskanermönch eines Klosters in Palermo und Verfasser des 1645 in Venedig erschienenen »Annale organistico«. Bernardo Pasquini, geb. 1637 im Toskanischen, Organist an S. Maria maggiore in Rom und Lehrer vieler Wiener Organisten, die ihm Leopold I. als Schüler zusandte.

Wie heifst der bedeutende und epochemachende Klavierspieler Italiens am Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts?

---

*) Siehe »Die Koloristen«, Beitrag zur Geschichte des Orgelspiels von A. G. Ritter, Allgem. Mus.-Zeitung. Jahrg. 1869. Nr. 38 ff. Vergleiche auch die Arbeiten Frescobaldis mit denen deutscher sogenannter »Koloristen« wie E. N. Ammerbach, Bernhard Schmid der ältere und der jüngere, Jakob Paix, Johann Woltz u. a. m.

Domenico Scarlatti*) (1683—1757). Derselbe mufs neben Johann Kuhnau**) (geb. 1660 in Geysing und Vorgänger J. S. Bachs als Thomaskantor) als Förderer und Bildner des Sonatenstiles in Italien gelten.

Was unterscheidet Domenico Scarlattis Sonatensätze von den Instrumentalsätzen der vorhergegangenen und gleichzeitigen Komponisten?

Domenico Scarlattis Sonatensätze haben stellenweise schon zwei zu einander kontrastierende Hauptthemen, sowie einen Mittelsatz in der Dominanttonart, vollständig unabhängig vom Hauptsatze, während doch die fugenartigen Instrumentalsätze der vorhergegangenen und gleichzeitigen Komponisten nur ein einziges Thema und Motiv, welches durchgeführt oder verarbeitet wird, aufweisen.

Neben D. Scarlatti ist Giuseppe Sarti, geb. 1729 in Faënza, gest. 1802 in Berlin, als italienischer Klaviersonatist zu erwähnen; von ihm wurden sechs Sonaten für Clavicembalo in London veröffentlicht.

Welches Instrument bildet die Urform des Klaviers oder Clavichords?

Das Hackbrett, welches als Psalter schon im Altertum erscheint, bereits schon im 9. Jahrhundert in St. Gallen als Musikinstrument benutzt wurde. Dieses Instrument, welches einen scharfen, durchdringenden Ton besafs, wurde mit zwei Klöppeln bearbeitet, die jedoch im Piano mit Filz überzogen wurden.

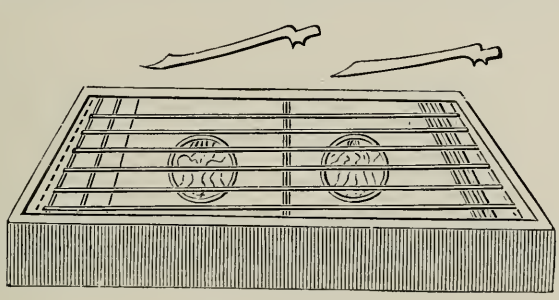
Das Hackbrett, das sich nunmehr ins Gebirge zurückgezogen hat, wo es noch zu Tanzgelegenheiten benützt wird, erwähnt noch Ottomar Luscinus 1536 in seiner »Musurgia«, obwohl in wegwerfender Weise. Jedoch sehen wir es im 15. Jahrhundert noch häufig auf Zeichnungen und Bildern in den Händen der Menschen.

---

*) Siehe diesen Tondichter in der neapolitanischen Tonschule, sowie die von H. v. Bülow herausgegebenen Klavierkompositionen D. Scarlattis.

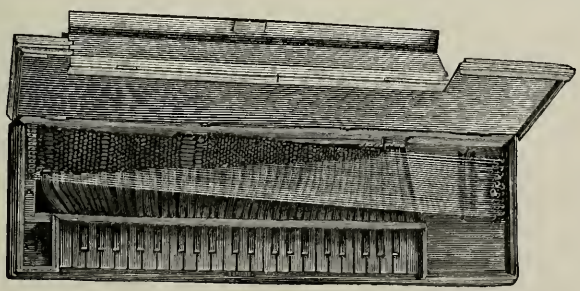
**) Mit Kuhnau war die Klaviersonate in jetziger Form nahezu festgestellt. Siehe das Werk »Joh. Kuhnaus neue Klavierübung anderer Teil, das ist: Sieben Partten (Partiten oder Suiten) aus dem Re, Mi, Fa oder Tertia minore eines jedweden Toni benebst einer Sonata aus dem B, denen Liebhaber zu gar besonderem Vergnügen aufgesetzt«. Leipzig 1695.

Im Verlaufe des 11. und 12. Jahrhunderts entstand das Clavichord (seine Erfindung wird Guido von Arezzo zugeschrieben); diese erste Klavierform hielt sich bis in die Zeit des 18. Jahrhunderts. Es gab portative und positive (tragbare und auf Füfse gestellte) Clavichorde. Die ältesten Clavichorde bilden einen rechteckigen Kasten ohne Füfse. Der Mechanismus ist der denkbar einfachste. Die Tasten-



No. 20. Hackbrett.

hebel ruhen in der Mitte auf einem Stifte und schlagen im hinteren Ende mit einer Messingzunge an die darüber gespannten Metallsaiten (wir sehen also, dafs beim Clavichordum die Klöppel des uralten Hackbrettes durch Metallzungen ersetzt wurden, welche am Ende des Tastenhebels angebracht



No. 21. Das älteste Klavier.

waren und die Saiten in Schwingung versetzten); die Messingzunge wurde Tangente genannt, weil sie die Saite rührte. Aus diesem Grunde finden wir das Clavichord auch häufig als »Tangentenklavier« bezeichnet. Die ältesten Clavichorde waren »gebunden«, d. h. mit »Bünden« (kleinen Stegen) wie sie die Laute aufwies, die Guitarre und Zither noch heute aufweisen, versehen, wodurch nämlich zwei oder

drei benachbarte Töne auf einer Saite erzeugt werden konnten. Daher kam es, dafs das alte Clavichord viel mehr Tasten als Saiten besafs. Die bundfreien Clavichorde, bei denen jede Taste ihre Saite hatte, erfand der Organist Daniel Faber in Crailsheim 1725. Sebastian Virdung berichtet in seiner »Musica getutscht« (Pasel 1511) schon von einer Dämpfung des Fortklingens der Töne beim Clavichord. Dieselbe bestand nach Virdungs eigenen Worten aus »Zötlein von dem Wullentuch, die in die Köre der saiten geflochten seyndt, das nymt den saiten das kösseln oder die gröbe onfreuntliche hallung oder thönung, das dieselben nit länger klingen . . .« Was nun den Ton des Clavichords betrifft, so war derselbe nur klein, aber er gestattete ein Singen und Schattierungen. Der Nürnberger Hans Heyden sagt von ihm: »Und ob wol der Text mit Worten sich nicht aussprechen lest, so kan doch der Instrumentist sein Sensum zu erkennen geben, ob traurige oder fröliche Gedanken in ihme sind, nachdem er das Clavier frech oder lind angreifft«. Noch Philipp Emanuel Bach schätzte das Clavichord, wie dies folgender Ausspruch beweist: »Spielt man beständig auf dem Flügel (Kielflügel), so gewöhnt man sich an, in einer Farbe zu spielen, und der unterschiedene Anschlag, welchen blofs ein guter Clavichordspieler auf dem Flügel herausbringen kann, bleibt verborgen«. Bekanntlich bediente sich Mozart noch eines Clavichords, denn das häufig fälschlich als Spinett bezeichnete Reiseklavier Mozarts war ein Clavichord, das auch ein Lieblingsinstrument J. S. Bachs war. Dr. Oskar Fleischer sagt von diesem Instrumente in dem Kataloge der Berliner königlichen Instrumentensammlung: »Giebt sich das Ohr, von den massigen Klängen moderner Musikinstrumente abstrahierend, diesem naiven Klange hin, so wird es ihn bald sehr reizvoll finden. Es ist in hervorragendem Mafse geeignet, die Aufmerksamkeit des Hörers aufs äufserste anzuspannen. Während der volle Ton unserer Hammerklaviere sich durchaus an die Sinne wendet, kann man den Klang eines guten Clavichords als einen durchgeistigten bezeichnen.«

Über den Tonumfang des Clavichords berichtet uns Seb. Virdung (1511), indem er sagt, man habe zuvor an den Clavichorden nur die Töne

G A H c d e f g a b h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{b}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$

gehabt, also die Guidonische Tonleiter; dann aber habe man noch mehrere Schlüssel (claves [Tasten]) für die chromatischen Töne hinzugefügt, so dafs man deren 38, nämlich:

F G Gis A B H c cis d dis e f fis g gis a b h

$\bar{c}$ $\bar{cis}$ $\bar{d}$ $\bar{dis}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{fis}$ $\bar{g}$ $\bar{gis}$ $\bar{a}$ $\bar{b}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{cis}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{dis}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{fis}}$ $\bar{\bar{g}}$

anwendete.

Praetorius (1629) berichtet uns von Clavichorden mit einem Tonumfange von vier Oktaven und zwar von C bis $\bar{\bar{c}}$ in chromatischer Tonfolge; auch berichtet er von einem enharmonischen Clavichorde, welches er in Prag sah; dasselbe gab z. B. die Töne cis und des, dis und es, jeden gesondert an und hatte 77 Tasten.

Eine andere Variante des Klaviers in alter Zeit war das Spinett, auch Spinettino genannt, das entweder von dem angeblichen Erfinder Spinetti oder von »spina« (Dorn) seinen Namen hat. Auf dem Ende des Tastenhebels sitzt beim Spinett lose eine Docke, ein flaches Holzstäbchen, aus welchem seitlich ein spitzer, elastischer Dorn (die spina) hervorsteht. Beim Anschlag der Taste springt die Docke in gerader Richtung in die Höhe und der Dorn, gewöhnlich aus einem Kiele von einer Rabenfeder geschnitten, pizzikiert die Saite. Der Klang des Spinettes war stärker, wie der des Clavichordes, aber schwirrend und summend.

Ein Fortschritt über das Spinett erfolgte durch das Clavicymbalum (französisch: Clavecin, italienisch: Cembalo, englisch: Harpsichord) auch Claviciterium genannt, bei denen statt der Metallzungen Federkiele (meist waren es Rabenkiele am Tastenhebel) die Saiten erklingen machten. Das Claviciterium hatte statt metallener Saiten Darmsaiten. Beim Clavicymbalo sind die Saiten in der Richtung der Tasten gespannt und es ist daher, nach Art der modernen Flügel, die Klaviatur an der Schmalseite des Kastens, während sie sich beim Clavichord an der Längsseite desselben befand. Virginale, ein besonderer Ausdruck für eine Art Clavichord und Harpsichord, waren vornehmlich in England gebräuchlich; war das Virginal ein Portativ, so dafs man es zum

Gebrauche beliebig auf einen Tisch stellen konnte, so hatte das Harpsichord bereits Gestell und Füfse.

Alle diese alten Klaviersysteme verdrängte das sogenannte Hammerklavier, als dessen Erfinder Bartolo Cristofori (in Florenz um 1720 lebend) genannt wird. Übrigens streiten sich die drei Nationen, Italien, Frankreich und Deutschland, um die Ehre der Erfindung des Hammermechanismus am Klaviere. In Italien war es Bartolo Cristofori, in Frankreich Mharius um 1716 in Paris, und in Deutschland Christoph Gottlieb Schrötter um 1717 in Nordhausen. Grofsen Teil an der Vervollkommnung und Verbreitung der Hammermechanik am Klavier hatte der berühmte Gottfried Silbermann. Es ist bekannt, dafs bereits Domenico Scarlatti für das Hammerklavier schrieb, das sehr bald den Namen Pianoforte (pian' e forte) erhielt, weil man durch den Hammeranschlag nach Belieben schwach (piano) und stark (forte) spielen konnte. Wir erblicken nun anfangs den Hammermechanismus noch recht primitiv: nackte, noch nicht belederte Holzhämmer ohne sogenannte Auslösung, d. h. der Hammer fuhr nur vermöge seiner Elastizität nach dem Anschlage in seine Ruhelage zurück. Das Klavier wies fünf Oktaven auf und als Dämpfung diente ein Lederstreifen, der durch einen Registerzug unter die Saiten geführt wurde. Den Hammermechanismus mit Auslösung, d. h. jener Mechanismus, der den Hammer befähigte, indem er kaum die Saite berührt hatte, »ausgelöst« zu werden, so dafs er sofort in seine Ruhelage zurückkehrte, wandte wohl als erster der Augsburger Stein an. Dieser Mechanismus war der Vorläufer der sogenannten Wiener Mechanik. Bei der Steinschen Mechanik war der Hammer nach vorne, den Tasten zugekehrt, im Gegensatz zur späteren englischen Mechanik, welche den Hammer vorne hebt, so dafs er hinten, von der Taste abgewendet, die Saite trifft. Mozart schreibt in seinem an den Vater gerichteten Briefe über die Stein-Klaviere: »Seine Instrumente haben besonders das vor anderen eigen, dafs sie mit Auslösung gemacht sind, da giebt sich der Hundertste nicht damit ab; aber ohne Auslösung ist es halt nicht möglich, dafs ein Pianoforte nicht schebere oder nachklinge. Seine Hämmerl, wenn man die Claves anspielt,

fallen in dem Augenblick, da sie an die Saiten hinaufspringen, wieder herab . . .«

Der erste Klaviermacher, der die Hammermechanik besonders praktisch verwertete, war Gottfried Silbermann, in Freiberg in Sachsen um 1721 lebend, und von dem Preufsenkönige Friedrich dem Grofsen durch Geld unterstützt. (Nun nahmen sich Frankreich und England ganz besonders der Verbesserung des Pianoforte an, und was man heutzutage englische Mechanik nennt, hat seinen Ursprung in den ersten Silbermannschen Instrumenten. Die Deutschen verliefsen nämlich nach dem Tode Silbermanns die von ihm angewandte Mechanik und erfanden die sogenannte deutsche Mechanik, während die Silbermannsche durch einen seiner Schüler, namens Zumpe, nach England gelangte und sich dort als englische Mechanik ausbildete. Der Unterschied beruht hauptsächlich in der Art der Befestigung des Hammers: bei der deutschen Mechanik ruht er auf der verlängerten Taste selbst, bei der englischen dagegen hat er seinen Sitz auf einer besonderen Leiste.)

Eine bedeutende Entwicklungsphase für die Instrumentalmusik, ganz besonders für die Streichinstrumente, bildet die Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts. Wir sehen im 16. Jahrhundert die Glieder der heute gebräuchlichen Streichinstrumentengruppe auf Grundlage der menschlichen Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bafs) erwachsen und Tonstücke für dieselben entstehen, die den Namen »Sonata« tragen, aufgefafst als ein der »Canzona« oder »Cantata« entgegengesetztes Musikstück, so genannt, weil sie nicht gesungen, sondern von Instrumenten ausgeführt wurden. Die Entwickler der »Sonate« als Kunstform im Gegensatz zur anfänglichen »Sonate«, als ein dem Gesangstücke entgegengesetztes Instrumentalstück, waren vornehmlich die grofsen Geiger des 17. und 18. Jahrhunderts auf dem Boden von Italien. Vor allem entwickelte sich die Ausdrucksfähigkeit der kleinen Viola (Violino oder Soprangeige) auf Grundlage ihres Baues und ihrer Konstruktion, während das Klavier eigentlich erst im 19. Jahrhundert seine volle Ausdrucksfähigkeit erlangte. (Die Tonkunst, welche im Mittelalter vorzugsweise der Kirche dienstbar war, gipfelte in der Vokalmusik, jedoch nach und nach bildete sich der Gebrauch

heraus, Chöre durch Streichinstrumente, welche man den einzelnen Stimmen beigab, zu unterstützen, d. h. die einzelnen Chorstimmen zu verstärken. Aus diesem Anlasse wurden nach Mafsgabe der Tonlage einer jeden Stimme Streichinstrumente konstruiert, von welchen jedes im Unisono [Einklang] mit der Stimme ging, welcher es beigegeben war. Martin Agricola berichtet in seiner Schrift »Musica instrumentalis« [Wittenberg 1528] über Bogeninstrumente und teilt dieselben ein in Diskant-, Alt-, Tenor- und Bafsgeigen. Diese Einteilung weist deutlich darauf hin, wie anfangs die Instrumentalmusik der Nachhall der Vokalmusik war. Durch die Worte »buone da cantare e suonare«, welche sich häufig auf den Titeln der damaligen Musikstücke befinden, wurde deutlich ausgedrückt, dafs die Kanzonen sowohl gesungen, als auch von Instrumenten gespielt werden konnten. Von hier an ist nun wahrzunehmen, vor allem durch das Aufkommen der italienischen Oper, wie sich die Instrumentalmusik allmählich aus den Banden der Vokalmusik befreit zu immer gröfser werdender Selbständigkeit.)

Welcher Allgemeinname war für die Streichinstrumente gebräuchlich geworden?

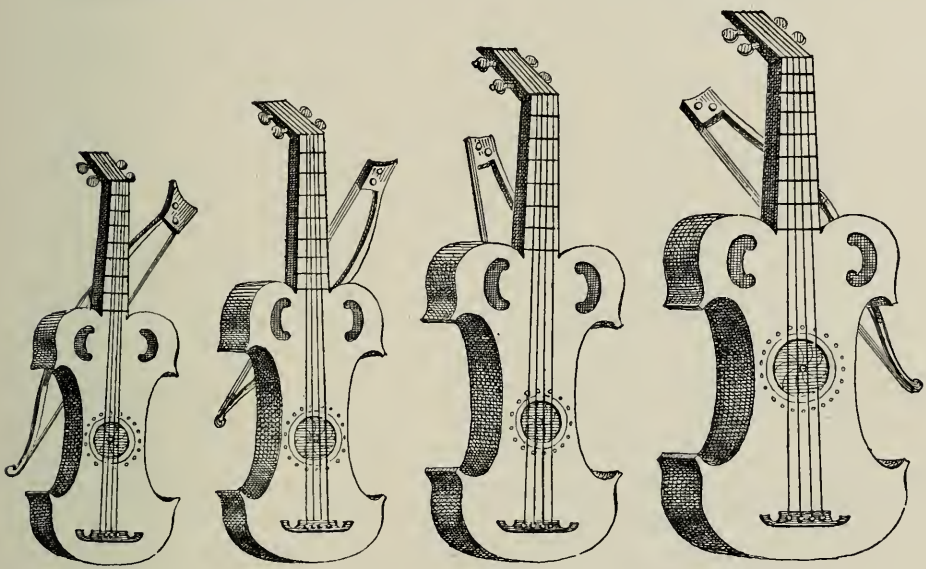
Der Name »Viola«. (Aus Viola entstand das Diminutivum »Violino« für die kleine Geige, ebenfalls das Augmentativum »Violono« für die Bafsgeige, sowie endlich das von Violono abgeleitete Diminutivum »Violoncello« für kleine Bafsgeige.

In welche zwei Hauptgattungen zerfielen im 16. und 17. Jahrhundert, je nach Gröfse und Art, die Violen oder Geigeninstrumente?

In Armgeigen (Viola da braccio) und in Kniegeigen (Viola da gamba). Eine bestimmte Form der Viola oder Geige war jedoch in dieser Zeit noch nicht feststehend; die Phantasie der Geigenbauer erzeugte die wunderlichsten Formen. In Virdungs »Musica getutscht«, Basel 1511, wird eine dreisaitige Geige erwähnt; dieselbe hat noch mandolinartige Form (die Form des orientalischen Rebek) und halbmondförmige Schallöcher. Sodann spricht er von »Welschen Geigen« mit vier Saiten bezogen, welche er in Diskant-, Alt-, Tenor- und Bafsgeigen einteilt.

Wann kam bei der Geige die gewölbte Resonanzdecke, sowie der gewölbte Steg auf, so dafs es möglich war, jede Saite einzeln zu behandeln?

Im Anfange des 16. Jahrhunderts. (Überhaupt war es unter all den vielen Violen des 16. und 17. Jahrhunderts die kleine Viola [Violine oder Soprangeige] die sich eine ganz besondere Stellung errang. In dem Werke »Scintille di musica« von Giov. M. Lafranco [Brescia 1533] erscheint wohl zum erstenmale der Ausdruck »Violino«, und dieses Instrument



No. 22. Diskantgeige. No. 23. Altgeige. No. 24. Tenorgeige. No. 25. Bafsgeige.

ist es, das von der menschlichen Sopranstimme, die an der Hand des Kunstgesanges im Madrigale und in der Oper eine aufserordentliche Fertigkeit entfaltete, lernte und umgekehrt die Sopranstimme wieder von der Geige.)

Wodurch wurde die Herrschaft und das Zu-Ansehen-kommen der »Violine« bedingt?

Durch den sympathischen Ton derselben, der wiederum seinen Grund in ihren Konstruktionsverhältnissen hatte. (Während die meisten der damaligen Violen einen spitigen, nasalen Klangcharakter hatten, zeigte die kleine Viola, die Violine, eine freie und offene Kundgebung des Tones, gleich der schönen menschlichen Stimme.)

Wie heifst derjenige Geigenbauer, welcher der Violine die noch heute gebräuchliche Konstruktion und Form gab?

Gaspard Duiffobruggar, geb. in Wälschtirol im Jahre 1467, gest. 1530 in Lyon. Duiffobruggar, der eigentlich Tieffenbrucker hiefs und seinen Namen nur italienisierte, lebte als berühmter Lauten- und Geigenmacher in Bologna, von wo er durch König Franz I. im Jahre 1510 mit Leonardo da Vinci und Andrea del Sarto an dessen Hof nach Paris berufen wurde. Aus diesem Jahre datiert auch die älteste seiner Geigen. (Siehe Friedr. Niederheitmann »Cremona, eine Charakteristik des italienischen Geigenbaues« [Leipzig 1877], an welcher die halbmondförmigen Schallöcher in *f*-Löcher umgestaltet sind. Die Geige ist mit vier Saiten bezogen, die Resonanzdecke gewölbt, ebenso der Steg, so dafs jede Saite einzeln behandelt werden konnte. In den Boden dieser Geige ist die französische Königskrone eingelegt, unter der sich zwei verschlungene F befinden. [François de France]. Man hat allen Grund anzunehmen, dafs die beiden *f*-Löcher der Geige, welche zu beiden Seiten des Steges in die Resonanzdecke eingeschnitten sind, ebenfalls in der Courtoisie für König Franz von Frankreich seitens Duiffobruggars ihren Ursprung haben.)

Wie hiefsen die berühmtesten Meister des Geigenbaues auf dem Boden von Italien?

Gaspard da Salo, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Giovanni Paolo Maggini aus Brescia, 1590—1640.

Andreas Amati, sowie dessen Söhne Hieronymus Amati, gest. 1638, und Antonio Amati, geb. 1550, welche in Cremona arbeiteten.

Antonio Stradivari (1644—1737), war Schüler des Antonio Amati und lebte in Cremona.

Giuseppe Guarnerio, 1683—1745, war Brudersohn von Andrea Guarnerio, welcher Schüler von Nicolai Amati war und von 1650—1695 schuf; ferner ist noch als hervorragender Meister Pietro Guarnerio zu nennen.

Francesco Ruggeri aus Cremona, Joannes Baptista Guadagnini aus Mailand und Jannario Gagliano, der

sich Alumnus Antonii Stradivarii nannte, vervollständigen die Reihe der berühmtesten altitalienischen Geigenbauer.

Der gröfste Meister des altitalienischen Geigenbaues, sowie wohl überhaupt des Geigenbaues ist unstreitig Antonio Stradivari. (Deutscher Abkunft, aber in Italien geboren, sind als berühmte Meister des Geigenbaues zu nennen: Platner und Techler, beide Schüler von Stradivari.) Man unterscheidet drei Epochen seines Schaffens. Die Geigen der ersten Epoche sind denen der Amatis noch sehr ähnlich. (Die Violine der Amatis sind kleineren Formates. Die Instrumente von Andrea, Antonio und Hieronymus Amati besitzen einen kleinen und weichen Ton. Die Decke dieser Geigen ist in der Mitte sehr hoch gewölbt. Die Geigen der Brüder Antonio und Hieronymus Amati sind ebenfalls hoch gewölbt und haben an den Rändern eine förmliche Hohlkehle. Ihnen gleichen die Jakob Stainerschen Violinen. Als die besten Amati-Geigen sind die von Nicolai Amati bekannt; ihr Ton ist gröfser und glänzender als der der übrigen Amati-Geigen. Die Instrumente sind an dem dick aufgetragenen, goldig glänzenden Lack und an einer kleinen

No. 26. Geige von Stradivari.

Schnecke kenntlich.) Die Geigen der zweiten Epoche haben schon gröfseres Format, flachgewölbtere Decke und rötlichen Lack. Die besten Stradivari-Geigen stammen aber aus der dritten Epoche; sie haben eine noch flachere Wölbung, als seine früheren Geigen aufweisen, sowie ein noch etwas gröfseres Format. Die Ausführung dieser Geigen ist tadellos und es ist in ihnen das schönste, was die Geigenbaukunst geliefert hat, geschaffen worden. Der Ton ist grofs, dabei edel und weich.

Diese Männer und ihre Schüler waren es, welche in der kleinen Viola — der Violine — ein Streichinstrument von so ausgezeichneten allgemeinen Eigenschaften schufen, dafs es in Bezug auf Konstruktion und Tonkundgebung vorbildlich für alle übrigen werden mufste. Kein Wunder daher, wenn wir von nun an die Violine eine solche Herrschaft im Musikleben ausüben sehen.

Welche Gegend Italiens ist es vornehmlich, und wie heifsen die Städte Italiens, wo die Entwicklung des Geigenbaues, des Geigenspieles und der Geigensonate stattfindet?

Vorzugsweise ist es der Norden Italiens, die Gegend am Südabhange der Alpen, und besonderen Anteil an dieser Entwicklung der klassischen Instrumentalmusik haben die folgenden Städte Oberitaliens: Bologna, Venedig, Cremona, Brescia, Turin, Mailand, Bergamo, Verona, Treviso, Mantua, Padua, Pirano, Pisa, Lucca, Livorno und Genua.

In welchen Werken treten uns die Anfänge der Geigentechnik entgegen?

In den Werken von Biagio Marini aus Brescia, gest. 1660 in Padua und von Carlo Farina, geb. 1570 in Mantua. (Von Marini erschien 1620 in Venedig ein Solostück für Violine, betitelt »Romanesca per Violino e Basso«, von Farina erschienen vierstimmige Instrumentalsätze mit einer konzertierenden ersten Violine, unter denen ein »Capriccio stravagante« charakteristisch für die Anfänge der Geigentechnik erscheint; dasselbe bildet in primitiver Weise ein Beispiel von Tonmalerei, zu welcher die Technik der Violine das Mittel bietet. Das Werk ist vom Jahre 1627 datiert, als Farina in kursächsischem Dienst stand und ergeht sich in

Spielereien auf der Violine, wie im Nachahmen des Hundegebelles, des Gackerns der Henne und anderer Dinge. Farina war wohl einer der ersten, die Doppelgriffe auf der Geige anwendeten und Marini einer der ersten, die Triller und Vorschläge für die Geige schrieben.)

Tarquinio Merula ist erwähnenswert als derjenige, der die G-Saite der Violine verwendet; bei ihm, bei Battista Fontana aus Brescia, gest. 1630, sowie bei Filippo Vitali aus Florenz, wird für ein Violinstück der Ausdruck »Sonata« gebraucht, der seither stets mit dem Ausdruck »Canzona« alterierte.

Wann verliert sich der Ausdruck »Kanzone« für ein Instrumentalstück, und wann wird für Instrumentalsätze, speziell für Geigensätze der Name »Sonate« gebräuchlich?

Von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an.

Welche beiden Arten von Sonaten unterschied man anfangs?

Die »Sonata da Chiesa« und die »Sonata da Camera«.

Wodurch unterschieden sich die »Sonata da Chiesa« und die »Sonata da Camera«?

Die »Sonata da Camera« enthielt meistens Instrumentalsätze auf Grundlage bestimmter Tanzformen damaliger Zeit, denen sich Präludien und Ariosos anschlossen, während die »Sonata da Chiesa«, ihrem Zwecke in der Kirche entsprechend, aus ernsten, kontrapunktierten und fugierten Sätzen bestand.

Wer tritt uns auf dem Boden von Venedig unter den Entwicklern der Instrumentalmusik als einer der ersten entgegen?

Giovanni Legrenzi, geb. 1625 in Clusone in der Nähe von Bergamo, gest. 1690 als Kapellmeister an S. Marco in Venedig. (Ed. Naumann sagt von Legrenzi: »Er erhob die ›Sonate‹ zu einem auf das Klassische gerichteten Tonsatze, und eroberte ihr jenen vornehmen Platz, auf welchem sie sich noch bis zum heutigen Tage behauptet, da ja die Sinfonie, die Ouverture, das klassische Konzertstück und die gesamte Kammermusik nur verschiedene Gattungen der Sonate sind.)

Wie heifsen die übrigen Geiger und Sonatisten Italiens im 17. und 18. Jahrhundert?

Giovanni Battista Vitali, geb. 1644 in Cremona, gest. 1692, war Ausbildner der weltlichen Sonate im edlen Stile.

Giovanni Battista Bassani, 1657—1716. Bassani, der Lehrer des grofsen Corelli, prägt der weltlichen Sonate, wie G. B. Vitali durch Anlehnung derselben an die Sonata da Chiesa, den Stempel des Erhabenen auf; in seinen Sonaten zeigen sich bereits Spuren motivischer Durcharbeitung. Die Reihenfolge der Sätze einer Sonate bilden z. B. Balletto, Corrente, Giga und Sarabanda.

Giuseppe Torelli, geb. 1650 in Verona, gest. 1708. Torelli schrieb die ersten im Sonatenstil komponierten Konzerte für Violine, und ist durch die Anwendung von Doppelgriffen und Arpeggien bemerkenswert.

Tomaso Antonio Vitali, geb. 1650 in Bologna, gest. im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts. Seiner bekannten Ciaconna für die Violine liegt die Form der Variation zu Grunde; dieselbe ist sicherlich das Vorbild zum Bachschen Violinsatze gleichen Namens geworden.

Antonio Veracini, geb. in Florenz. Bei ihm wie bei Torelli verlieren sich die Tänze aus der »Sonata da camera«; seine Sonaten bestehen meist aus zwei getragenen und zwei bewegten Sätzen.

Arcangelo Corelli, geb. 1653 in Fusignano bei Bologna, gest. in Rom 1713. Corelli besuchte 1692 Paris und 1680 Deutschland, wo er beim Kurfürsten von Bayern in den Dienst trat. Corelli, dessen Lehrer Bassani, war Begründer des klassischen Violinspieles und wirkte vornehmlich auf dem Boden von Rom, weshalb die von ihm ausgegangene Schule auch die römische genannt wird. Corelli, der einflufsreich auf Ph. Em. Bach wirkte, schrieb »Concerti grossi« für 7—9 Streichinstrumente, sowie 60 Sonaten für Violine mit Bafs. Von diesen Sonaten sind zu erwähnen: »12 Suonate a violino e violone o cembalo da Arcangelo Corelli da Fusignano, Op. 5«, Roma 1700; »12 Suonate a tre due violini e violone col basso per l'organo«, Bologna 1690.

Wer war der Pionier für das Violoncellospiel, als welcher Corelli für die Geige in Italien zu gelten hat?

Francisello, gest. 1750 in Neapel.

Wie heifsen die mittel- und unmittelbaren Schüler Corellis?

Giovanni Battista Somis aus Piemont, 1673—1763, war Begründer einer Geigenschule in Turin.

Francesco Geminiani, geb. in Lucca 1680, gest. 1762. Geminiani war Konzertmeister in Neapel, ging 1714 nach London, 1748 nach Paris, woselbst er viele seiner Werke veröffentlichte, 1755 wandte sich Geminiani nach London, und starb 1763 in Dublin; von ihm ist eine Anleitung zum Violinspiele geschrieben.

Pietro Locatelli, geb. 1693 in Bergamo, gest. 1764. Von ihm ist aufser zahlreichen Violinsonaten das Werk »L'arte del violino« verfafst.

Giuseppe Tartini, geb. 1692 in Istrien, gest. 1770 in Padua, Wie Corelli im 17. Jahrhundert, so leuchtet Tartini im 18. Jahrhundert als Geiger und Komponist für sein Instrument. Seine musikalische Ausbildung erhielt Tartini in einem Kloster von Assisi, während als Violinspieler Antonio Veracini auf ihn einwirkte, den er zum erstenmale in Venedig hörte. Tartini führte bis zum Jahre 1728, als er in Padua eine Geigenschule gründete, ein bewegtes Leben, und schuf gegen 200 Werke, Variationen, Konzerte, Sonaten für Violine, sowie die Unterrichtswerke »Schule der Bogenführung« und »Schule der Verzierungen«. Tartinis Bedeutung auf musikwissenschaftlichem Gebiete liegt besonders noch in seiner Entdeckung der Theorie der Kombinationstöne, wovon seine Werke »Trattato di musica« 1754, sowie »De' principii dell' armonia musicale contenuta nel diatonica genere«, Padova 1767, Zeugnis ablegen. Von seinen Schülern sind hervorzuheben: Die Italiener Pugnani, geb. 1727 in Turin, gest. daselbst 1803, Bini, Nardini, Ferrari und Meneghini; die Deutschen Joh. Gottlieb Graun und Joh. Gottlieb Naumann, sowie die Franzosen Pagin und Lahousaye.

Der Lieblingsschüler Tartinis war Pietro Nardini, geb. 1725 in Livorno, gest. 1793 in Florenz. Bei ihm und Tartini macht sich, wie bei Dominico Scarlatti, in den Sonatensätzen

ein dem Hauptthema gegenübergestelltes zweites Thema bemerkbar. Von Nardini ist auch eine schöne Sonate für Altviola zu erwähnen.

Giovanni Battista Viotti, geb. 1753 in Fontanette, war Schüler von Pugnani, und starb 1824 in London. Mustergültig sind Viottis Konzerte für Violine, sowie seine Kompositionen für zwei Violinen. Ein bedeutender Schüler Viottis war der Franzose Baillot, der im Vereine mit Rode und Kreutzer auf dem Boden von Paris wirkte. Viotti ist nicht nur einer der bedeutendsten Geiger Italiens gewesen, sondern auch der Begründer und das Haupt jener grofsen Geigerschule, aus der Künstler wie Pierre Baillot, Rodolf Kreutzer, Wilhelm Pixis, Pierre Rode und Philippe Lafont hervorgegangen sind. Die Geiger de Bériot und Vieuxtemps sind ebenfalls noch auf Viotti zurückzuführen.

Wie heifsen aufser den genannten noch einige Italiener, welche sich auf dem Boden von Italien, sowie durch ihren Einflufs auf Frankreich, England und Deutschland um die Ausbildung des Violinspieles, sowie des Sonatenstiles verdient gemacht haben?

Der Florentiner Valentini, um 1695; Lolli, geb. in Bergamo 1730, gest. 1802 in Neapel; Mestrino, geb. 1748 in Neapel, gest. 1790 in Paris; Brunnetti aus Pisa, 1753—1807; Polledro, geb. 1776 bei Turin; der Bologneser Campagnoli, 1751—1827; Giov. Samartini, der zwischen 1704 und 1774 in Mailand lebte, Luigi Bocherini, geb. 1743 in Lucca, gest. 1806 in Madrid, sowie Alessandro Rolla, geb. 1757 in Pavia, gest. 1841 in Mailand, war berühmter Violin- und Violavirtuose seiner Zeit; von 1782 an Kammervirtuose des Herzogs von Parma und von 1802 an Orchesterdirigent des Scalatheaters in Mailand, wo er aufserdem noch als Solist in der Kapelle Eugen Beauharnais' und als Professor am Konservatorium wirkte. Von ihm zahlreiche Kompositionen für Violine, sowie für Viola (Etüden, Konzerte, Duos, Trios und Quartette). Rolla war kurze Zeit Paganinis Lehrer im Violinspiele.

7. Die Weltherrschaft der italienischen Oper, sowie der italienischen Musik überhaupt.

Gesangs- und Instrumentalvirtuosentum bis ins 19. Jahrhundert.

Mit der Oper, als deren Entstehungsorte Florenz (Opera seria) und Neapel (Opera buffa) anzusehen sind, sowie mit dem Virtuosentume im Gesange, das sich auf die Instrumentalmusik übertrug, trat die italienische Musik ihren Triumphzug durch die Welt an. Besonders war es die komische Oper, die Opera buffa der Italiener, die im 18. Jahrhundert mit Sturmschritten die civilisierte Welt eroberte. Dies war auch der Grund, weshalb im 18. Jahrhundert die sich in den strengen Formen der Kammermusik (musica di camera) bewegenden Tonsetzer nicht in dem Mafse zur Geltung kamen als die Opernkomponisten und die durch ihre Kehlfertigkeit glänzenden Gesangsvirtuosen, weil ihre Musik nur einem kleineren Kreise zugänglich war, während die Oper und das Virtuosentum alle Kreise interessierte.

Wer ist als eigentlicher Begründer der Opera buffa anzusehen?

Nicolo Logroscino (1700—1763), in Neapel geboren, starb er daselbst, nachdem er von 1747 in Palermo als Lehrer am Conservatorio dei figliuoli dispersi gewirkt hatte. Bis zum Auftreten Piccinis (1747) glänzte er ausschliefslich als Stern am Himmel der italienischen Oper. Von ihm: »Il governatore«, »Il vechio marito«, »Tanto bene, tanto male«, die Opera seria »Giunio Bruto« u. a. m.

Welche Komponisten treten neben Logroscino in der komischen Oper mit Erfolg auf?

Leonardo Leo, geb. 1694 in San Vito degli Schiavi im Königreich Neapel, gest. 1746 in Neapel.

Francesco Conti, geb. 1681 in Florenz, gest. 1732 in Wien.

Giov. Batt. Pergolese, geb. 1710 in Jesi bei Ancona, gest. 1736 in Puzzuoli bei Neapel.

Leonardo Leo studierte am Konservatorium della Pietà de' Turchini in Neapel, kam nach Rom, wo er sich unter Pitoni mit Kontrapunkt beschäftigte und kehrte nach Neapel zurück, wo er als zweiter Kapellmeister am Konservatorium della Pietà de' Turchini, 1716 als Organist der kgl. Kapelle und 1717 als Kapellmeister der Kirche Santa Maria della Solitaria wirkte. 1719 fand die Aufführung der ersten Oper Leos »Sofonisbe« unter grofsem Erfolge statt. Als letzte Stellung bekleidete Leo die Direktorstelle des Konservatoriums San Onofrio in Neapel und verpflanzte von hier aus, durch seine Schüler Pergolese, Jomelli, Piccini, Sacchini, Hasse, Traëtta, Fornelli u. a. m., die Traditionen der neapolitanischen Tonschule über ganz Europa. Leo war der bedeutendste Repräsentant der neapolitanischen Tonschule in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, und war nicht nur auf allen Gebieten der Komposition thätig, sondern war auch ein tüchtiger Lehrer und Virtuose auf der Orgel und dem Violoncello, das er als erster der Viola di gamba gegenüber zu einer herrschenden Stellung verhalf. Auch war Leo der erste, der sich in der komischen Oper der Form des Rondos bediente. Von seinen 40 Opern seien aufser der Erstlingsoper »Sofonisbe« erwähnt: die komischen Opern »Il cioè« (»Das heifst«), »Olimpiade«, »La clemenza di Tito«, »Demofonte« mit der berühmten Arie »Misero Pargetto«, welche Piccini als das bedeutendste des dramatischen Ausdruckes jener Zeit bezeichnete. Ferner »Andromache«, »Alessandro in Persia«, »Ciro riconosciuto« und »Achille in Sciro«. 60 Intermezzi, Serenaden, Kantaten und Pastorales für die Bühne, die Oratorien »Santa Elena al calvario« und »La morte d'Abele«. Für die Kirche schrieb Leo vier Kantaten, fünf Messen, eine im Palestrinastile, die anderen drei mit Orchester, ein Tedeum, ein Miserere für acht Stimmen a-capella, ein vierstimmiges mit Orgel, zwei Magnifikate, Responsorien, Motetten, Lamentationen, ein Tantum ergo, Allelujahs, ein Ave Maria für Sopran, Streichinstrumente und Orgel. Zwei Bücher, Orgelfugen, Toccaten

für Klavier und sechs Violoncellokonzerte, sechs Bücher Solfeggien für alle Stimmlagen, zwei Bücher Partimenti (bezifferte Bässe zum Aussetzen) und eine Manuskript gebliebene Musiklehre (Principi di musica) vervollständigen das grofse und umfangreiche Schaffen Leos.

Francesco Conti, der 1703 als Theorbenspieler in die kaiserl. Hofkapelle kam, wurde, nachdem er Kammerkomponist und Vice-Hofkapellmeister geworden war, zum Hofkapellmeister ernannt. Von ihm, aufser zahlreichen Kantaten und Motetten, Opern im Stile Alessandro Scarlattis »Clotilda« (1709 auch in London aufgeführt), »Alba Cornelia«, »I Satiri in Arcadia«, »Ciro«, »Tesseo in Creta«, »Alessandro in Sidone«, »Penelope«, »Mose preservato«, »Griselda« u. a. m. Den Haupterfolg hatte aber seine komische Oper »Don Chichotto« (»Don Quixote«), die 1721 auch in Hamburg gegeben wurde und als Muster dieser Art in jener Zeit galt. Von den weltlichen Kantaten befindet sich eine unter dem Titel »L'Istro« als Manuskript in der kgl. Bibliothek in Dresden.

Giovanni Battista Pergolese war Schüler des Conservatorio dei poveri di Gesù Christo in Neapel, wo ihn Dan. Mattei auf der Violine, Durante und Feo in der Komposition unterrichteten. Er schrieb ernste und komische Opern, Kirchenwerke, sowie eine Reihe Streichtrios, letztere auf Bestellung des Prinzen von Stegliano. Sein erstes erfolgreiches Werk war das geistliche Drama »S. Guglielmo d'Aquilania«, dem eine grofse Messe für zwei Chöre und Orchester folgte, welche er im Auftrage der Stadt Neapel verfafst hatte und die als Dankgottesdienst nach einem glücklich überstandenen Erdbeben in Neapel in der Kirche S. Maria della Stella zum erstenmale zur Aufführung gelangte. Aufserdem sind von Pergolese für die Kirche noch ein »Dixit«, ein »Laudate«, ein »Salve regina«, sowie das berühmt gewordene »Stabat mater« geschrieben worden, welches letztere Werk kurz vor seinem Tode entstand. Aufser der Kantate »Orfeo« seien noch die Opern »Il prigioniere superbo« und »Lirietta e Tracolla« erwähnt.

Der Ruf Pergoleses wurde aber so recht eigentlich durch die beiden komischen Opern »La serva padrona« und »Lo

fratre innamorata« begründet; sie waren es, die ihren Autor zu einem entscheidenden Siege verhalfen, weil in ihnen die Grazie der Melodie waltete. Ebenso war das Orchester reicher und stimmungsvoller als bei anderen behandelt. Diese Faktoren waren es, welche die Oper »La serva padrona« in Paris zu einem derartigen Erfolge verhalfen, dafs sie anderen Werken, wie z. B. Arbeiten Lullys und Rameaus den Rang streitig machte und einen förmlichen Streit auf dem Boden von Paris zwischen den Vertretern der italienischen komischen Oper und den Vertretern der nationalen Oper Frankreichs hervorrief — den Streit der Buffonisten und Antibuffonisten.

Welcher Philosoph ergriff lebhaft Partei für die Angelegenheit Pergoleses?

Jean Jacques Rousseau. Derselbe stellte sich auf die Seite der italienischen Oper, im Gegensatz zu Rameau und den bereits verstorbenen Lully.

Welche beiden Parteien standen sich hier im ästhetischen Prinzipienstreite gegenüber?

Melodisten und Rhetoriker, oder Melodie und Sprechgesang. (Merkwürdig ist es und wohl zu beachten, dafs Rousseau, als die Bestrebungen des toskanischen Musikdramas in Rameaus Werken anfingen, maniriert zu werden, sich den lebensfrischen italienischen Buffonisten zuwandte, und als Gluck die wiederum zur Schablone gewordene italienische Oper regenerierte, im Streite der Gluckisten und Piccinisten schliefslich auf Seiten Glucks trat.)

Woran krankte die Opera seria oder die ernste Oper der Italiener zur Zeit Pergoleses?

Am hohlen Pathos; es war derselbe hohle Pathos, wie dieses an den meisten Bildwerken der Barockzeit wahrzunehmen ist. Die Natürlichkeit des Ausdruckes war einem unnatürlichen, verkünstelten gewichen und dies war der Grund, weshalb die urgesunde Komik und die aus dem frischen Quell des Lebens geschöpften Werke Pergoleses und seiner Anhänger sowie Nachfolger so fascinierend wirkten.

Wer ist als Nachfolger Pergoleses auf dem Gebiete der komischen Oper Italiens zu betrachten?

Nicolo Jomelli, geboren 1714 in Aversa im Neapolitanischen, gestorben 1774 in Aversa. Aufser seinen vierzig Kirchenwerken, worunter ein »Laudate«, ein »Benedictus«, ein »Requiem«, ein »Passionsoratorium« und ein »Miserere« bemerkenswert sind, schrieb Jomelli eine Reihe ernster und komischer Opern, deren letztere sich ganz besonderen Erfolges erfreuten. Ihre Namen sind: »L'Amore in maschera«, »La Critica« und »Il Matrimonio per concorso«. Seine musikalischen Studien machte Jomelli am Konservatorium in Neapel unter Porta, Mancini und Leo, und trat bald als Komponist von Opern und Kantaten an die Öffentlichkeit. 1740 wurde er nach Rom berufen, wo er mehrere beifällig aufgenommene Opern schrieb. 1741 wandte sich Jomelli nach Bologna, um noch beim Padre Martini sich im strengen Kontrapunkte zu üben. Abwechselnd lebte er sodann in Rom und Neapel, indem er für dortige Theater Opern verfafste. In Rom wurde er auf sein achtstimmiges »Laudate« hin zum päpstlichen Kapellmeister ernannt. 1754 erhielt er die Berufung als Hofkapellmeister des Herzogs Karl von Württemberg nach Stuttgart, wo er gegen 20 Opern und mehrere Kirchenwerke schuf und die Hoftheaterkapelle auf eine ungeahnte Höhe der Vollendung brachte. 1768 kehrte Jomelli nach Italien zurück, wo er bis zu seinem Tode in Abgeschiedenheit lebte. Von seinen Opern sind aufser den schon genannten epochemachenden drei komischen Opern die grofsen Opern »Ifigenio«, »Cajo Mario«, »Eumene«, »Merope«, »Odoardo«, »Demetrio« und »Artaserse« zu nennen. Jomellis Kirchenkompositionen sind durch all zu vieles theatralisches Koloraturenwerk — ganz im Geiste des damals herrschenden Schnörkelstiles — unkirchlich, und dem edlen Stile des Palestrinas strikte entgegengesetzt.

Was ist an der Person Jomellis psychologisch interessant?

Jomelli, der nur sich und seine Werke zu kennen schien, war eitel und sehr reizbar gegen jede Bemängelung und Kritik seiner Schöpfungen. Diese Leidenschaft, welche aus Eifersucht und Neid hervorzugehen schien, spitzte sich

bei Jomelli ins Ungeheure zu, so dafs sogar der an dem portugiesischen Opernkomponisten Tardellus verübte Mord ihm zur Last gelegt wurde. (Leider handelte es sich in der ganzen Zeit der Weltherrschaft der italienischen Oper, die es mehr auf oberflächliche Unterhaltung absah und das Virtuosentum zur Gefolge hatte — nicht mehr um die Kunst als solche, sondern um Kunstfertigkeiten zur Verherrlichung des eigenen Ichs.)

Wie Pergolese der italienischen komischen Oper die Weltherrschaft errang, so verschaffte Jomelli der italienischen ernsten oder pathetischen Oper die Anerkennung vor aller Welt. Das Dreigestirn am Himmel der italienischen Oper am Ende des 18. Jahrhunderts, welches die Allmacht der italienischen Oper aufrecht erhielt, bestand in Piccini, Païsiello und Cimarosa. Doch bevor diese behandelt werden, seien noch folgende Komponisten der italienischen Oper erwähnt:

Pietro Guglielmi, geb. 1727 in Massa Carrara, gest. 1804 in Rom. Guglielmi studierte am Conservatorium di San Loretto in Neapel unter Durante und hatte die Freude, nachdem er in Turin seine erste Oper mit grofsem Erfolge aufgeführt hatte, an allen Bühnen Italiens seine Werke gegeben zu sehen. 1762 wurde er als kurfürstlicher Kapellmeister nach Dresden berufen, von wo er nach Braunschweig und sodann nach London übersiedelte. 1777 kehrte er nach Neapel zurück, wo Cimarosas Stern aufgegangen war. 1793 als päpstlicher Kapellmeister nach Rom berufen, war er als Dirigent und Komponist in dieser Stellung bis zu seinem Tode thätig. Guglielmi war lange Zeit hindurch der Modekomponist auf dem Gebiete der komischen Oper, von denen zu nennen sind: »I capricci d'una Marchesa«, »I due Soldati«, »Il carnavale de Venezia«, »I Viaggiatori ridicoli«, »Due Nozze ed un Sol Marito«, »La Quakera spiritosa«, »La lanterna di Diogenio«, »I due gemelli«, »I fratelli«, »La bella peccatrice«, »La pastorella nobile« u. a. m.

Giuseppe Sarti, geb. 28. Dezember 1729 in Faënza (Kirchenstaat), gest. 28. Juli 1802 in Berlin auf der Durchreise von St. Petersburg, war Schüler von Padre Martini in Bologna. Seine erste Oper »Pompeo in Armenia«, die er mit 22 Jahren

schrieb, begründete seinen Ruf, so dafs er bereits 1756 als königlicher Kapellmeister in Kopenhagen wirkte. Sarti schrieb aufser 42 Opern auch Kirchenkompositionen, von denen drei Messen und eine Kyrie-Fuge Berühmtheit erlangten. Von Kopenhagen nach Italien zurückgekehrt, wandte er sich 1769 nach London, das er 1770 wieder verliefs, um die Direktorstelle am Konservatorium Ospedaletto in Venedig anzutreten. 1779 sehen wir Sarti als Domkapellmeister in Mailand, welche Stellung er 1784 aufgab, um sich nach einem kurzen Aufenthalte in Wien nach Rufsland zu begeben, wohin er in St. Petersburg als Hofmusikdirektor der Kaiserin Katharina II. berufen wurde. Durch Intriguen in Ungnade gefallen, trat Sarti in den Dienst Potemkins, nach dessem Tode er bei der Kaiserin wieder zu Gnaden kam. 1802 verliefs Sarti Rufsland, um in Italien Erholung zu suchen, wurde aber in Berlin vom Tode ereilt. Von seinen Opern sind hervorzuheben: »Le gelosie villane«, »Le nozze di Dorina«, »Armida e Rinaldo«, sowie seine vom gröfsten Erfolge gekrönte komische Oper: »Fra due litiganti« (»Im Trüben ist gut fischen«). Aus dieser Oper, welche sehr häufig in Wien gegeben wurde, nahm Mozart in das zweite Finale seines »Don Juan« ein Thema auf. (»Come un agnello«.) — Auch als Mann der Wissenschaft hat sich Sarti hervorgethan und zwar durch die Erfindung eines Apparates, der zur Ermittelung der Schwingungszahlen der Töne diente. Die Petersburger Akademie der Wissenschaften ernannte Sarti hierfür zu ihrem Mitgliede.

Neben Sarti ist als Komponist auf dem Gebiete der komischen Oper zu nennen:

Antonio Salieri, geb. 19. August 1750 in Legnano im Venetianischen, gest. 7. Mai 1825 in Wien, erhielt seine musikalische Ausbildung von seinem Bruder, einem Schüler Tartinis, und ging nach Venedig, um daselbst seine Studien weiter fortzusetzen. Hier nahm ihn der Wiener Kammerkapellmeister G. Gafsmann an Kindes Statt an. 1766 fand Salieris Übersiedelung nach Wien statt, wo er bis zu seinem Lebensende rastlos wirkte. Die gröfste Popularität erlangten Salieris komische Opern: »Le Donna letterate« (1770), sowie die im Auftrage Kaiser Josefs geschriebene Oper »Der Rauch-

fangkehrer«. Ferner sind von seinen 40 Opern zu nennen: »Il Talismane«, »Il Ricco d'un giorno«, »Falstaff«, die Ballettoper »Don Chisciotte« (»Don Quixote«), die im Auftrage der Pariser Akademie geschriebene und in Paris 1784 mit grofsem Erfolge aufgeführte Oper »Les Danaïdes«, »Tarare« und »Les Horaces«. Tarare erlangte in der späteren Umarbeitung als »Axus und Ormus« europäischen Ruf und vermochte es 1788 in Wien Mozarts »Don Juan« in den Schatten zu stellen, ohne auch nur annähernd dessen Tiefe zu besitzen. Ferner seien noch erwähnt: »Armida«, »La Semiramide«, zwölf Oratorien, Kantaten, Ouverturen, Kammermusikwerke und Balletts. Salieri, der seine musikalische Laufbahn in Wien als Mitglied der kaiserlichen Kapelle begann, endete dieselbe als Hofkapellmeister, welche Ernennung ihm 1789 zu teil wurde. Seine erste Oper »Le Donna letterate« trug ihm die Zuneigung und Freundschaft Glucks ein, und bekannt ist, dafs Beethoven mit Salieri verkehrte und Schubert Schüler des italienischen Maëstro war. Zu Mozart stellte sich Salieri in das Verhältnis eines Rivalen.

Wie hiefs das glänzende Dreigestirn in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Opernhimmel Italiens?

Piccini, Païsiello und Cimarosa.

Nicolo Piccini, geb. 1728 in Bari bei Neapel, gest. 7. Mai 1800 in Passy bei Paris, war Schüler des Konservatoriums San Onofrio in Neapel, als welcher er bereits mit vierzehn Jahren eintrat, und erlangte eine musikgeschichtliche Bedeutung nicht nur als Komponist von komischen und ernsten Opern, sondern durch den bekannten Prinzipienstreit mit Gluck, der als Wettkampf der Gluckisten und Piccinisten auf dem Boden von Paris zu Gunsten Glucks ausgefochten wurde. Leo und Durante waren in Neapel zwölf Jahre lang die Lehrer Piccinis, der seine dramatische Laufbahn mit der komischen Oper »Le Donne dispettose« begann. Unter seinen komischen Opern fand »Cecchina« wohl den meisten Beifall. Die Opern »Olympiade«, »Alessandro nell' Indie« und »Radomista« begründeten Piccinis Ruf nicht nur in Italien, sondern auch in Deutschland, Frankreich und Rufsland. 1773 wurde Piccini von der Königin Maria Antoinette nach Paris berufen, um daselbst nicht nur seine

älteren Opern, sondern auch die neueren »Roland«, »Atys« und »Phaon« zur Aufführung zu bringen, was unter gröfstem Beifalle von seiten des Hofes und des Publikums geschah. Wie bereits bei Pergolese gesagt, hatte sich in Paris eine Partei gebildet, welche gegen die französischen Opernkomponisten die italienischen auf den Schild hob. Hier ist nun der Keimpunkt des grofsen Streites der Piccinisten und Gluckisten, der in Paris entbrannte, gelegen. Es war ein Kampf der ausschliefslichen Melodienoper, wie sie die Italiener schufen, und des dramatischen Kunstwerkes als solchen auf dem Gebiete der Oper, wie sie Gluck aufbrachte. In selbstloser Weise erklärte sich Piccini nach Aufführung der Gluckschen »Iphigenie in Tauris« (1779) für besiegt. Aber nicht nur Gluck, sondern auch Sacchini überflügelte Piccini, dem 1790 die Revolution das Amt beim Hofe raubte. Wegen revolutionärer Gesinnung wurde Piccini zu vier Jahren Gefängnis verurteilt, und kam erst 1798 nach Paris zurück, wo er durch seelische Aufregungen aufgerieben, in Krankheit verfiel. Napoleon hatte 1800 für ihn noch eine Inspektorstelle am Konservatorium geschaffen, aber schon im Mai dieses Jahres verschied Piccini nach einem ruhm- und sorgenvollen Leben. Ungefähr 150 Opern hat Piccini geschrieben, von denen hier noch »Zenobia«, »Didon«, »Iphigenie en Tauride«, »Penelope«, »Griselda« und »Il serva padrone« verzeichnet werden mögen, als solche, die durch ihren Melodienreichtum in den Arien, in dem Aufbau ihres Finales und in der charakteristischen Behandlung des Orchesters vom Publikum besonders bevorzugt wurden.

Giovanni Païsiello, geb. 9. Mai 1741 in Tarent auf Sicilien, gest. 5. Juni 1816 in Neapel. Äufsere Lebensverhältnisse: Païsiello studierte am Konservatorium San Onofrio in Neapel, an welcher Anstalt er selber später Lehrer wurde. Nach Erfolgen mit Kirchenwerken, Intermezzi, komischen und ernsten Opern, die des Melodienreichtums wegen geschätzt wurden, erhielt Païsiello 1776 einen Ruf nach St. Petersburg, woselbst er acht Jahre verblieb. Mit Auszeichnungen und Reichtümern überhäuft, kehrte er 1784 in die Heimat zurück, und zwar nach Neapel als Dirigent der königlichen Kapelle, trotzdem er wieder nach St. Petersburg und 1788 auch an

den Hof Friedrich Wilhelm II. nach Berlin berufen wurde. Beim Ausbruche der politischen Unruhen 1799 floh er mit dem König von Neapel nach Sicilien und nahm, dem Verdacht zu entgehen, an der Revolution Teil genommen zu haben, den an ihn ergangenen Ruf Napoleons nach Paris an, wo er von 1802—1804 wirkte. Durch die Rivalität mit Cherubini und Méhul veranlafst, verliefs er Paris, um wieder in seine alte Stellung nach Neapel zurückzukehren. Durch den Verdacht, dem bourbonischen Königshause verbunden zu sein, verlor Païsiello seine Stellung und somit auch seine Pension, so dafs er sogar in Not geriet. Bedrängt und verbittert durch die Abnahme seines Ruhmes — denn Rossini fing an, alle Opernkomponisten zu verdunkeln — siechte er im 74. Jahre seines Lebens hin. Sein Schaffen: Païsiello schuf aufser Kirchenwerken 94 Opern. Aus dieser Fülle seien genannt: »La serva padrona«, »La Madama umorista«, »Le Virtuose ridicule«, »L'amore in bello«, »Il Marchese Tulipano«, sowie »Il Barbiere di Seviglia« als diejenigen komischen Opern, die von grofsem Erfolge begleitet waren. Sein »Barbier« wurde für den Rossinischen vorbildlich. Andere Opern sind: »La finta amante«, »La Molinara«, »I Zingari in fiera«, »Nina«, »Je re Teodoro«, »Achille in Sciro«, »La grotta di Trionfo«, »La pazza per amore« und »Proserpina«. Daneben sind von Païsiello noch zwölf Sinfonien, wie die Ouverturen der italienischen Komponisten genannt wurden, zu nennen, ferner ein Tedeum, das Oratorium »La passione di Gesù Christo«, Quartette und Klavierstücke. — Païsiellos künstlerische Bedeutung: Schönheit der musikalischen Linie, der Melodie, dabei komisch-dramatische Wirkungen und Steigerung der einzelnen Akte in den bis dahin unbekannten vielstimmigen Finales, sowie charakteristische Behandlung des Orchesters besonders in den Blasinstrumenten.

Domenico Cimarosa, geb. 17. Dezember 1749 (bei Gerber, Czerny, Fétis und Jahn fällt das Geburtsjahr Cimarosas zwischen 1749, 1754 und 1755; Canovas Büste trägt die Jahreszahl 1755) in Aversa (Königreich Neapel), gest. 11. Januar 1811 in Venedig. Äufsere Lebensumstände: Cimarosa besuchte in Neapel die Armenschule. Der Organist

des Minoritenklosters, Pater Poleano, entdeckte die aufserordentlichen musikalischen Anlagen, bereitete ihn fürs Konservatorium vor, an welchem er (es war am Konservatorium Santa Maria di Loreto) eine Freistelle erhielt und von 1761—1772 unter Sacchinis und Piccinis Leitung studierte. 1774 wandte er sich nach Rom, wo er bis 1780 verweilte und die beifällig aufgenommene Oper »Italiano in Londra« schuf. 1787 berief ihn Kaiserin Katharina II. nach St. Petersburg, welche Stadt er 1792 aus Gesundheitsrücksichten wieder verlassen mufste. Er wandte sich nach Wien, wo er die berühmte komische Oper »Il matrimonio segreto« (»Die heimliche Ehe«) komponierte. Als Cimarosa in Neapel als königlicher Kapellmeister weilte, hatten ihn Neider, sowie sogar Païsiello, als Revolutionär angeklagt. Cimarosa, der seine Begeisterung bei der Occupation Neapels durch Napoleon offen zeigte, wurde gefangen genommen und zum Tode verurteilt. Auf Fürsprache entliefs man den Tondichter nach vierjähriger Gefangenschaft und wies ihn aus Neapel. Cimarosa, der Venedig aufsuchte, komponierte hier trotz aller Mühsal und Bedrängnis noch die Oper »Artemisia«, sowie eine Messe, und starb im 47. Lebensjahre im Jahre 1811. Sein künstlerisches Schaffen bestand hauptsächlich in komischen Opern. Das erste Werk, welches die Aufmerksamkeit auf Cimarosa lenkte, war »Le Stravaganze del Conte« im Jahre 1772. In Rom war es 1774 »La Italiana in Londra«, welche mit grofsem Erfolge aufgeführt wurde. Weitere Opern: »Ballerina amante«, »Olimpiade«, »Il sacrificio d'Abramo«, »Artemisia«, »Gli Orazj e gli Curiazj«, »Ataserse« und »Semiramide«. Doch sein eigentliches Meisterwerk ist und bleibt die reizende Oper »Il matrimonio segreto« (»Die heimliche Ehe«), die als Prototyp einer echten komischen Oper gelten mufs. Mit Cimarosa, der ein Vertreter des sogenannten »schönen Stiles«, wie ihn die neapolitanische Tonschule ausgebildet hatte, war, haben wir den Höhepunkt der komischen Oper erreicht.

Nach Cimarosas ist noch als tüchtiger Vertreter der komischen Oper zu nennen:

Valentino Fioravanti, geb. 1770 in Rom, gest. 1837 in Capua; derselbe erhielt seine musikalische Ausbildung am

Conservatorio della pietà in Neapel, und wirkte in Turin, Lissabon, in Neapel und seit 1816 als Kapellmeister an St. Peter in Rom. Viele Lieder, Motetten, Messen, Offertorien und andere Werke sind aufser seinen Opern von ihm geschaffen worden. Von seinen komischen Opern sind hervorzuheben: »Virtuosi ambulanti«, »Cantatrice villane«, »Il Furbo contra il Furbo«, »Gli Amanti comici«, »L'Avaro«, »La Sposa di due mariti« und »Le Aventure di Bertoldino«, sowie die ernste Oper »Das Urteil des Paris«. — Sein Sohn Vincenzo Fioravanti (geb. 1810 in Neapel, gest. 1877), möge hier genannt werden als Verfasser folgender komischen Opern, die aber denen des Vaters nicht gleichstehen: »I due caporali«, »Un matrimonio in prigione« u. a. m.

Welcher Komponist liefert das charakteristische Beispiel der Verflachung des Stiles der italienischen komischen Oper?

Vincenzo Martin, aus Valencia gebürtig, aber vollständig in der italienischen Tonschule erzogen. Seine Oper »Cosa rara« wurde in Wien anfangs sogar Mozarts »Figaro« vorgezogen. (Mozarts Rache im zweiten Finale des »Don Juan« ist bekannt.)

Waren die angeführten italienischen Meister der komischen Oper des 18. Jahrhunderts auch gleichbedeutend auf dem Gebiete der tragischen, pathetischen oder ernsten Oper?

Nein; Weitschweifigkeit und Hohlheit herrscht sogar vielfach in ihren Werken, wie dies z. B. »Cleopatra« und »Artaserse« von Cimarosa, ferner »Das Urteil des Paris« von Fioravanti zur Genüge darthun. Selbst Pergolese ist in seinen ernsten Opern »Olimpiade« und »Adriano in Siria« nicht besser, als jene. Überhaupt verliert sich im Laufe der Zeit in der neapolitanischen Musikentwicklung jene Gediegenheit, welche im Anfange derselben ganz besonders die Werke Stradellas und Alessandro Scarlattis auszeichnete. Den Schlufs dieser ganzen Entwicklung, die aber bereits in oberflächliches Virtuosentum übergegangen war, bilden Komponisten wie Nicolo Porpora und Nicola Antonio Zingarelli.

Nicolo Porpora, geb. 19. August 1686 in Neapel, gest. 1767 daselbst, war Schüler am Konservatorium S. Maria di Loreto

in Neapel unter Alessandro Scarlatti. Nachdem er an diesem Konservatorium als Lehrer gewirkt hatte, begab sich Porpora nach Wien (1725), nach Dresden (1729), wo er als Kapellmeister fungierte, sodann nach London (von 1729—1736). Von 1754 an sehen wir ihn wieder auf dem Boden von Wien, wo Haydn von ihm lernte, bis er kurz vor seinem Tode nach Neapel zurückkehrte, um als Kapellmeister an der Kathedrale sowie am Konservatorium zu wirken. Von ihm sind gegen 50 Opern geschrieben, Messen, Oratorien und Psalmen, ferner zwölf Violinsonaten, die wertvolle Beiträge zur Litteratur dieses Instrumentes bilden und viele Kantaten für eine Singstimme, die sich durch schöne Behandlung des Recitatives auszeichneten. Porporas Hauptbedeutung liegt in seiner Thätigkeit als Gesangspädagoge, als welcher er viele bedeutende Sänger und Sängerinnen ausbildete. Broschi (Farinelli), Caffarelli, Senesino, die Tosi und Bordoni waren z. B. aus seiner Gesangschule hervorgegangen.

Nicola Antonio Zingarelli, geb. 4. April 1752 in Neapel, gest. 5. Mai 1837 daselbst, ist wohl als der letzte Komponist der grofsen neapolitanischen Tonschule, welche von A. Scarlatti begründet wurde, zu bezeichnen. Zingarelli war Schüler des Konservatoriums S. Maria di Loreto in Neapel, fungierte an demselben mehrere Jahre als Lehrer des Violinspieles. Seine Gönnerin, die Herzogin von Castelpergamo, gab ihm Gelegenheit, eine Reihe von Opern zu schreiben, von denen »Giulietta e Romeo« in Mailand mit Erfolg aufgeführt wurde. Für Paris schrieb er die Oper »Antigone«, die jedoch wenig Erfolg hatte. Von 1792 an Domkapellmeister in Mailand, von 1794 an als solcher in Loreto thätig, wurde Zingarelli 1804 zum päpstlichen Kapellmeister in Rom ernannt, wo er bis zum Jahre 1811 verblieb. Als sich Zingarelli in diesem Jahre weigerte das Tedeum zur Feier der Geburt des Königs von Rom (Herzog von Reichstadt) zu dirigieren, wurde er verhaftet, anfangs nach Civita Vecchia, sodann nach Paris gebracht, wo Napoleon ihn jedoch begnadigte. Im Jahre 1812 übernahm Zingarelli die Direktion des Konservatoriums San Sebastiano in Neapel und entfaltete eine grofse Lehrthätigkeit, aus welcher die Schüler Bellini, Donizetti, Mercadante, sowie die Sänger Lablache, Tamburini und Duprez ent-

sprossen. Von 1816 an wirkte Zingarelli auch noch als Kapellmeister am Dome zu Neapel. Von seinen 41 Opern seien erwähnt: »Giulietta e Romeo«, »Francesca da Rimini«, »Montezuma«, »Il Conte Ugolino«. Das Oratorium »La distruzione de Gerusalemme«, Kantaten, sowie ein vierstimmiges Miserere a-capella sind von seinen mehreren hundert Kirchenwerken hervorzuheben. Wie Porpora, war auch Zingarelli einer der berühmtesten Gesangslehrer seiner Zeit, in welcher der »bel canto« alles war.

Anmerkung. Wer sich an einzelnen Gesängen der Altitaliener erfreuen will, dem seien folgende Musikalien empfohlen:

1. Echo d'Italie (Les maitres italiens des 17. et 18. Siècles), Paris.
2. Acht Arien und Gesänge älterer Tonmeister mit Begleitung des Klaviers, herausgegeben von Carl Bank. Leipzig.
3. Zwei altitalienische Lieder aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts. Nr. 1. Quel sospiri (Alt); Nr. 2. Mia dolce sposa (Sopran), herausgegeben von Hermann Ritter. Berlin.
4. Zwei altitalienische Gesänge: Nr. 1. Canzonetta von Salvator Rosa (1615—1673), Nr. 2. Aria von Nicolo Porpora (1686—1767), herausgegeben von Wilh. Kienzl. Kassel.

Wie heifst der bedeutende Musikgelehrte und Kontrapunktist im 18. Jahrhundert in Italien?

Giovanni Battista Martini (schlichtweg Padre Martini genannt), geb. 25. April 1706 in Bologna, gest. 3. Oktober 1784 daselbst. Martini, der 1721 in den Franziskanerorden trat, unterhielt in Bologna eine Musikschule, aus der viele hervorragende Musiker hervorgingen. Mehr als seine Kompositionen, die in Klavier- und Orgelwerken, sowie in Oratorien und Intermezzi bestehen, bedeuten seine Schriften über Musik, von denen als die hauptsächlichsten zu nennen sind: »Storia della musica«, 3 Bde., 1757—1781, »Esemplare ossia saggio fundamentale pratice di contrapunto«, 2 Bde., 1774—1775.

Wer waren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die eigentlichen italienischen Komponisten der ernsten Oper?

Aufser dem bereits genannten Piccini (1756—1812): Sacchini (1734—1786), Righini (1756—1812) und Paër (1771—1839). Mit den letzten beiden schliefst die Reihe der hervorragenden Komponisten der Opera seria im 18. Jahrhundert.

Antonio Maria Gasparo Sacchini, geb. 23. Juli 1734 in Puzzuoli bei Neapel, gest. 7. Oktober 1786 in Paris, bildete sich am Konservatorium San Onofrio in Neapel bei Durante und Forenza in der Komposition und im Violinspiele aus. Nachdem er durch einige kleine Opern im neapolitanischen Dialekte bekannt geworden, siedelte er nach Rom über, wo er seinen »Alessandro nell' Indie« schrieb und hierdurch die Stellung eines Direktors am Konservatorium der Musik in Venedig erlangte. Hier wirkte er als Komponist und hervorragender Gesangslehrer. Nachdem er auf einer Reise durch Deutschland in München und Stuttgart geweilt hatte, siedelte er nach London über, wo er zehn Jahre verblieb und die Opern »Il Cid« und »Lucio Vero« schuf. Von London wandte sich Sacchini nach Paris, wo er mit den Opern »Il gran Cid«, »Chimène«, »Dardanus« und »Oedipe à Colone« erfolgreich auftrat. Von seinen 50 Opern seien noch »Olimpiade«, »Montezuma«, »Mitridate« und »Renaud« erwähnt. Aufser kleineren Kirchenwerken schuf Sacchini die Oratorien »Esther«, »St. Philipp«, »Die Makkabäer«, »Jephta«, »Ruths Hochzeit«, Messen, sowie Trios, Quartetten, Sonaten und andere Instrumentalwerke, die alle im Stile des »bel canto« der neapolitanischen Schule wurzeln.

Vincenzo Righini, geb. 22. Januar 1756 in Bologna, gest. 19. August 1812 daselbst, bildete sich am Konservatorium seiner Vaterstadt anfangs als Sänger aus, und wandte sich nach Verlust seiner Stimme unter Padre Martinis Leitung der Komposition zu. 1776 ging er nach Prag, wo er mit mehreren seiner Opern Erfolg hatte, gleichwie in Wien, wohin er 1779 einen Ruf an die Italienische Oper erhielt. 1788 trat Righini beim Kurfürsten von Mainz in den Dienst, und ging 1793 als Kapellmeister der Italienischen Oper nach Berlin, wo er bis 1806, als durch die Kriegsunruhen die Italienische Oper aufgelöst wurde, verblieb. Nach Italien zurückgekehrt, starb Righini 1812 in seiner Vaterstadt. Aufser Messen, Motetten und einem Tedeum sind von Righini folgende Opern als seine Hauptwerke erwähnenswert: »Tigrane«, »Alcide al Bivio«, »Enea nel Lazio«, »Armida« und »Atlanta«.

Fernando Paër, geb. 1. Juni 1771 in Parma, gest. 3. Mai 1839 in Paris, erhielt seine musikalische Ausbildung am

Konservatorium in Neapel, später bei Ghiretti, einem Violinspieler der Kapelle des Herzogs von Parma, und schrieb bereits mit 16 Jahren zwei Opern, die seinen Ruf in Italien derart verbreiteten, dafs er die Kapellmeisterstelle beim Herzog von Parma erhielt. Bis 1797 hatte Paër schon mehr als zwanzig Opern geschrieben. Mit seiner Frau (einer geborenen Ricordi), die Sängerin war, folgte er einem Rufe als Kapellmeister an das Nationaltheater nach Wien. Hier schrieb er seine berühmte Oper »Camilla«, die durch Mozart beeinflufst erscheint und seinen Ruf als Opernkomponist auch in Deutschland befestigte. 1801 ging Paër nach Dresden als Hofkapellmeister an Naumanns Stelle, und unternahm von hier aus mehrere Reisen nach Italien und Wien, um daselbst seine neugeschaffenen Opern aufzuführen. 1807 wurde Paër von Napoleon I. als Kapellmeister nach Paris berufen, wo er später auch als Leiter der Italienischen Oper an Spontinis Stelle wirkte. Aufser »Camilla« sind von Paërschen Opern zu erwähnen: die 1811 in Parma vollendete Oper »Agnese«, »Le maître de chapelle« (1824 für Paris geschrieben), »Sargino«, »Griselda«, »Leonora, ossia l'amore conjugale« (Beethoven antwortete Paër, als dieser jenen nach Anhören seiner Oper »Leonora« fragte, wie ihm dieselbe gefallen habe: »Das ist ein Opernstoff für mich!« Beethoven schuf daraufhin den »Fidelio«), »Achille«, »Dido«, »Cinna«, »I Molinari« und »Une Caprice de Femme«.

Wie heifsen die drei Deutschen, welche im 18. Jahrhundert im Stile der Italiener schufen?

Johann Adolf Hasse (1699—1783).

Johann Gottlieb Naumann (1741—1801).

Heinrich Graun (1701—1759).

Dieselben sind als letzte Ausläufer der deutsch-italienischen Periode der Tonkunst anzusehen. Wohl könnte man diesen Tondichtern noch die Komponisten Peter von Winter (1754—1825), Josef Weigl (1766—1843) und Michael Haydn (1737—1806) als Vertreter des deutsch-italienischen Musikstiles anreihen.

Johann Adolf Hasse, geb. 25. März 1699 in Bergedorf (Hamburg), gest. 23. Dez. 1783 in Venedig, studierte bei

seinem Vater Musik und trat 1719 als Tenorist in die Operntruppe des berühmten Reinhold Keiser in Hamburg ein, bei dem er sich im Gesang, Klavierspiel und in der Komposition vervollkommnete. 1722 folgte er einem Rufe als Sänger an die Hofbühne von Braunschweig, von wo aus ihn der Herzog 1724 zur Ausbildung bei Porpora nach Neapel sandte, um italienische Gesangskunst und Komposition gründlich zu studieren. Sehr bald gewann sich Hasse hier die Zuneigung und Protektion A. Scarlattis, und ward mit der Komposition einer grofsen Oper für das kgl. Theater in Neapel beauftragt, welche mit grofsem Erfolge in Scene ging und seinen grofsen Ruf begründete. Neapel, wo ihn die Damen den »caro Sassone« nannten, verliefs Hasse im Jahre 1727, um nach Venedig überzusiedeln. Ein Miserere, welches Hasse in Venedig schuf, brachte ihm die Ernennung zum Kapellmeister und Professor am Conservatorio degl' Incurabili ein. Im Jahre 1728 führte er in Neapel die Oper »Attalo, rè di Bitinia« auf und lebte sodann bis 1730 in Venedig, wo er sich mit der berühmten Sängerin Faustina Bordoni, für welche er die beiden Opern »Dalisia« und »Artaserse« schrieb, vermählte. Von Venedig aus folgte Hasse einem Rufe als Oberkapellmeister an das Dresdener Hoftheater, wohin auch seine Frau Faustina berufen wurde, und beide mit einem Gehalte von 12000 Thalern Anstellung fanden. Dreifsig Jahre schuf Hasse in Dresden, wo er als erste Oper »Alessandro nell' Indie« schrieb. Seit 1733 verweilte Hasse im Auftrage des Kurfürsten Friedrich August II. in Kunstangelegenheiten mehrmals in Italien, und wurde sodann kurze Zeit nach London von der italienischen Operngesellschaft berufen, wo er an dem bekannten Opernkampfe teilnahm, den Händel mit den Italienern ausfocht. Unter August III. und dessen Minister Graf Brühl beginnt Hasses unumschränkter musikalischer Einflufs in Dresden, wo er als Kirchen- und Opernkomponist nunmehr eine staunenswerte Fruchtbarkeit entwickelte. 1745 wurde Hasse mit Friedrich II. von Preufsen bekannt, der ihn vergeblich nach Berlin zu engagieren versuchte. 1763 wurde das Ehepaar Hasse durch die Einwirkungen des siebenjährigen Krieges ihrer Stellungen enthoben und pensioniert. Beide lebten von 1763—1769 in Wien, dann in Mailand, wo Hasse den Knaben

Mozart kennen lernte und den bekannten Ausspruch that: »Dies Kind wird uns alle vergessen machen«. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Hasse in Venedig, wo er im Jahre 1783 starb, nachdem ihm seine Frau 1780 vorangegangen war. Von seinen ca. 100 Opern sind zu nennen: »Artaserse«, »Alessandro nell' Indie«, »Sesostrate«, »Demetrio«, »Arminio« und »Ruggiero«. Aufserdem komponierte Hasse eine grofse Reihe von Kirchenmusikstücken, Kantaten, Messen, Oratorien, Litaneien, Miserere und Kyries.

Johann Gottlieb Naumann, geb. 17. April 1741 in Blasewitz bei Dresden, gest. 23. Oktober 1801 in Dresden, studierte von 1758 an bei Tartini in Padua, wo ihn Hasse während seiner dreijährigen Studienzeit unterstützte und ihn sodann später bei sich in Venedig aufnahm. 1761 kam Naumann in Gesellschaft eines jungen Violinvirtuosen namens Pitscher bis nach Neapel, beschäftigte sich hier mit dramatischer Musik, und ging sodann mit Empfehlungen Tartinis nach Bologna zum Padre Martini, um sich bei demselben im Kontrapunkt zu üben. 1764 wurde Naumann nach Dresden als Kirchenkomponist berufen, während 1765 seine Ernennung als Kammerkomponist erfolgte. In den Jahren 1765—1772 ging Naumann mehrere Male nach Italien, um sich noch weiter auf dem Gebiete der Oper umzuschauen. Er schrieb in dieser Zeit für Palermo und Venedig eine Reihe mit Beifall aufgeführter Opern, und wurde 1776 zum kurfürstlichen Hofkapellmeister in Dresden ernannt, wo er als solcher 1801 starb. Aufser 21 Messen, 11 Oratorien, Hymnen, Motetten und vielen anderen kleinen Kirchenwerken (u. a. das Klopstocksche Vaterunser), schrieb Naumann gegen 20 Opern, von denen »Achille in Sciro«, »Solimano«, »L'Ipermnestra«, »L'Armida«, »Cora«, »Orfeo«, »Elisa«, »Tutto per amore«, »La dama soldata«, und »Aci e Galatea« als die besten bekannt sind.

Karl Heinrich Graun, geb. 7. Mai 1701 in Wahrenbrück (Provinz Sachsen), gest. 8. August 1759 in Berlin. Graun, der in Dresden die Kreuzschule besuchte, an welcher er sich zugleich im Gesange und im Orgelspiele ausbildete, wirkte anfangs als Sopranist im städtischen Kirchenchore. 1725 wurde er Operntenorist in Braunschweig und 1726

Vicekapellmeister daselbst. Hier in Braunschweig begründete Graun seinen Ruf als Komponist durch mehrere italienische Opern und Kirchenwerke, und hier war es auch, wo ihn Prinz Friedrich von Preufsen (der spätere König Friedrich II.) bat, als Sänger in die Rheinsberger Schlofskapelle einzutreten. Nach seiner Thronbesteigung sandte König Friedrich II. von Preufsen Graun nach Italien, um die nötigen Sänger und Sängerinnen für eine italienische Oper zu beschaffen, und ernannte Graun zum ersten Kapellmeister. In dieser Stellung schrieb nun Graun seine meisten Werke, und gehörte im Verein mit Philipp Emanuel Bach, Fasch, Kirnberger und Quantz zu den vertrautesten Freunden König Friedrich II. (Über das Urteil Friedrich des Grofsen über Opernsänger und Schauspieler, sowie über die Theaterverhältnisse in Berlin im 18. Jahrhundert geben folgende Äufserungen Friedrich des Grofsen Zeugnis: »Die Opernleute« schrieb der König an seinen Schatzmeister Trederstorf, »Saindt solche Canaillenbagage, dafs ich sie Tausendmahl müde bin. Ich jage sie zum Teufel und solche Canaillen kriegt man doch wieder, ich mus Geld zu Canonen ausgeben und kann nicht so vihl vohr Haselanten verthun. Die Astrua und Caristini fordern den Abschiet, es ist Teufels Crop, ich wollte, dafs sie der Teufel alle holte, die Canaillen bezahlt man zum Plaisir, um nicht Frisirerei von ihnen zu haben.« — Als Regel schrieb er dem Baron von Arnim, dem letzten Schauspieldirektor, den er hatte, vor: »Ihr müsset mit den Komödianten nicht so viel Komplimente machen, sondern die sich ungebührlich betragen, brav bestrafen.« Auch mit den Tänzern scheint Friedrich der Grofse seine Not gehabt zu haben, denn er schreibt: »Zulagen kann ich weder an Denis geben, noch an keinen andern, dazu bin ich weder reich genug, noch Saindt der mehr Werth. Wenn sie durchaus vor ihr Tractement nicht bleiben wollen, mus man andere kommen lassen, die gut Saindt und vor denselben Preis Capriolen schneiden.«

Unter Grauns Kirchenwerken sind vor allen das Oratorium »Der Tod Jesu« (Dichtung von Rammler) 1755 zu nennen, dessen traditionelle Aufführung alljährlich in der Garnisonskirche in Berlin bekannt ist. Ferner das »Tedeum«, welches 1756 zur Feier des Prager Friedens geschrieben wurde.

Aufserdem schuf Graun Lieder, Kantaten, Konzerte, Klavier- und Orgelkompositionen, Werke für Streichinstrumente, sowie die Opern »Rodelinde«, »Merope« und »Sylla«. — Alles aber im herrschenden italienischen Musikstile, der sich in seinen Werken bereits als echter Barockstil erweist.

Wie hiefsen die bedeutendsten Sänger und Sängerinnen, überhaupt die berühmtesten Gesangsvirtuosen des 18. Jahrhunderts auf dem Gebiete der italienischen Oper?

Die Venezianerin Faustina Bordoni (später Hasses Frau), Vittoria Tesi, die berühmten Kastraten Carestini und Senesino, Antonio Bernacchi, Giovanni Tedeschi, Tomaso Guarducci, Caffarelli, der Tenorist Giovanni Paita, der Sopranist Farinelli und der berühmte Kontra-Altist Nicolini. (Der Opernsänger Farinelli war Günstling von König Ferdinand IV. von Spanien [Sohn Philipp II.], der an Melancholie litt. Dieser ergötzte sich nicht nur an den Trillern und Koloraturen Farinellis, sondern benützte den Sänger als Werkzeug, um Stellen im Lande an Meistbietende zu verkaufen. So war die Herrschaft der Bourbonen in Spanien, wie sie unter denselben in Neapel auch nicht besser war.) Ferner die Sängerinnen Anna Maria Strada, Catarina Visconti, die Todi, Cuzzoni, Francescina, Frasi, Durastanti und Peruzzi.

Wie sah es in der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts in Italien aus?

In der Kirchenmusik der Italiener des 18. Jahrhunderts, die für das gesamte Europa mafsgebend war, herrschte derselbe Geist, wie er der Oper dieser Zeit eigen war. Das Kastraten-Lorettentum wurde leider auch in die Kirche hineingetragen. Verschnörkelte, sentimental-theatralische Musik war in den Kirchen damaliger Zeit überall zu hören. Oberflächlich und voll von Effekthascherei, wie das Wesen der Opera seria des 18. Jahrhunderts, war auch das Wesen der Kirchenmusik dieses Zeitalters. (Wie sehr grobe Effekthascherei in der Musik an der Tagesordnung war, zeigt uns der Italiener Pugnani, der im Anfange des 19. Jahrhunderts in Deutschland seinen »Werther« [nach Goethes Werther] aufführte. Dieser »Werther« war ein Tongemälde

und sollte den Hörer ohne Zuhilfenahme eines Textes alle Ereignisse und Zustände, die Goethe in seinem Romane zur Darstellung gebracht, vorführen. Die Musik schilderte alle Beziehungen Werthers und Lottens, und wenn die Stelle kam, da der Unglückliche seinem Leben ein Ende macht, nahm Pugnani, der sein Werk selbst dirigierte, von seinem Pulte eine geladene Pistole und schofs sie ab.) Überhaupt ist die Art und das Wesen der Musik, wie sie im 18. Jahrhundert von Italien ausging und sich über ganz Europa verbreitete, aus dem Geistesleben der Menschheit damaliger Zeit zu erklären: Erschlaffung und Versumpfung des gesamten staatlichen, politischen und bürgerlichen Lebens war die Signatur dieser Zeit.

Mit welchem Ausdrucke benennt man sehr bezeichnend den Stil der italienischen Musik des 18. Jahrhunderts?

Mit dem Ausdrucke »musikalischer Zopfstil«. (Derselbe bildet die Decadence italienischer Musik einer Zeit, in welcher monarchischer und klerikaler Absolutismus blühten. Aus diesem Sumpfe und dieser Stagnation auf dem Gebiete der Tonkunst rettete sich nur die reine Instrumentalmusik, die wir auf deutschem Boden sich wunderbar weiter entwickeln sehen, wie überhaupt Italien die Oberherrschaft im Reiche der Tonkunst nunmehr an Deutschland abtreten mufste. Die Weltanschauung und die Kulturzustände jener Zeit machten dies zur Bedingung.)

Welche zwei italienischen Tondichter ragen aus dieser Zeit tiefer politischer und musikalischer Verkommenheit Italiens hoch über ihre oberflächlichen Zeitgenossen empor?

Luigi Cherubini und Gasparo Spontini; beide stehen auf der Grenzscheide des 18. und 19. Jahrhunderts.

Luigi Maria Cherubini war 1760 in Florenz geboren und studierte bei Sarti in Bologna Musik; nachdem er in Italien seine ersten Opern zur Aufführung gebracht hatte, wandte er sich 1784 nach London. Von London ging er 1786 nach Paris, sodann nach Turin, 1787 wiederum nach England und 1788 nach Frankreich, wo er von nun an ständig lebte und zwar hauptsächlich in Paris. 1822 wurde Cherubini zum Direktor des Konservatoriums der Musik in

No. 27. Luigi Cherubini.

Paris ernannt, in welcher Stellung er bis zu seinem Tode (1842) verblieb. Cherubini war ein strenger, ernster und gediegener Musiker, wie dies seine Werke beweisen. Im Stile gleichen seine Schöpfungen den Haydnschen und Mozartschen, welche er sich zum Vorbilde erkor. Von Cherubinis Opern »Faniska«, »Anakreon«, »Medea«, »Elisa«, »Lodoiska«, »Abenceragen«, »Ali Baba« und »Wasserträger« ist die letzte am bekanntesten geworden. Aufser den genannten Opern schuf Cherubini noch eine Reihe von Kirchenwerken (Messen, von denen die Dmoll-Messe bedeutend ist, und das Requiem), welche als Meisterwerke vollauf anzusehen sind. Durch sein gediegenes Schaffen trug Cherubini viel zur Hebung und Klärung eines guten musikalischen Geschmackes in Frankreich bei. Ein theoretisches Werk Cherubinis ist sein »Lehrbuch der Fuge und des Kontrapunktes.

Gasparo Spontini, geb. in Majolatti bei Jessi am 25. Februar im Jahre 1772. Seine ersten Musikstudien machte er am Konservatorium della Pietà de' Turchini in Neapel vom Jahre 1791 an, wo Cimarosa seine Studien leitete. Nachdem er mit einigen Opern Erfolg gehabt hatte, erhielt er die Hofkapellmeisterstelle in Palermo, welche er bis 1802 inne hatte. 1803 ging Spontini nach kurzem Aufenthalte in Marseille nach Paris, wo er von Napoleon nach vielen erduldeten Intriguen und Kämpfen 1807 zum Kapellmeister

der Kaiserin Josephine ernannt wurde. 1807 erschien die Oper »Die Vestalin«, welche Spontini überall bekannt machte. 1809 vollendete er »Ferdinand Cortez«. Nach dem Sturze Napoleons wurde Spontini von Louis XVIII. zum königl. Kompositeur ernannt. In das Jahr 1819 fällt die Komposition der Oper »Olympia« und in das Jahr 1820 die Berufung Spontinis durch Friedrich Wilhelm III. von Preufsen als Generalmusikdirektor. Die erste Oper, welche Spontini für Berlin verfafste, war »Nurmahal oder das Rosenfest in Kaschmir« (das umgearbeitete Festspiel »Lalla Rookh«). Es folgten sodann 1823 »Alcidor«, 1829 »Agnes von Hohenstaufen«. Mit der Thronbesteigung Friedrich Wilhelm IV. kam es zwischen Spontini und der Generalintendanz zu Konflikten. Spontini, der eine litterarische Fehde begann, liefs sich eine Majestätsbeleidigung zu Schulden kommen, wegen welcher er zu neun Monaten Festungshaft verurteilt wurde. Der Tondichter, der die Strafe jedoch nicht verbüfste, kam um seine Entlassung ein; 1841 wurde ihm diese erteilt und Spontini wandte sich nun 1842 nach Paris, besuchte 1843 noch einmal Berlin, wo er mit dem Orden »pour le mérite« ausgezeichnet wurde, und kehrte 1847 nach Italien zurück, wo er 1851 in Majolatti im 77. Lebensjahre starb. — Aufser den genannten Opern »Die Vestalin«, »Ferdinand Cortez«, »Olympia«, »Nurmahal«, »Alcidor« und »Agnes von Hohenstaufen« schrieb Spontini »La finta filosofa«, »Julie ou le pot de

No. 28. Gasparo Spontini.

fleurs«, »Milton«, »Les Dieux rivaux«, sodann Balletts, Märsche und viele Gesänge. Spontini ist so recht der Schöpfer der Effektoper, wie sie später Auber, Halévy und Meyerbeer kultivierten.

Eigentümlich erscheint es jedoch, und es ist psychologisch interessant, wie Spontini gegen die Geister, die er doch hervorgerufen hatte, eiferte. Einer seiner Briefe, datiert vom 24. August, aus Marienbad giebt hiervon beredtes Zeugnis. Der Brief, der in französicher Sprache geschrieben ist, lautet in deutscher Übersetzung:

»Ungeachtet meiner gerechten Abneigung, bestehen Sie, mein vortrefflicher Freund, darauf, dafs ich Ihnen einmal meine (vielleicht irrige oder parteiische) Meinung sage, über den gegenwärtigen Zustand der dramatischen Musik. Nun, ich will mich dazu verstehen, blofs Ihnen zu Gefallen; aber nur in wenigen Worten, die ich hinwerfe in süfser Einsamkeit, unter den romantischen Tannenwäldern der melancholischen Umgebungen von Marienbad.

Meine Augen schweifen von der Amalienhöhe über dieses liebliche Thal, geschmückt mit reizenden Wohnungen, welche malerische Gruppen bilden. Zu meinem Ohre dringen freundlich um 6 Uhr abends köstliche, hinreifsende Töne der anmutigsten und süfsesten Gesänge Mozarts, Haydns, Beethovens, Glucks, Cherubinis, Méhuls, Webers, Spohrs u. a., die eine geringe Zahl bescheidener Naturkünstler aus Böhmen, besser für Musik organisiert als andere Völker (Künstler in den drei Sommermonaten, Handwerker und Feldarbeiter auf ihren Dörfern das übrige Jahr hindurch), auf dem Spaziergang aufführen mit seltener, instinktmäfsiger Genauigkeit des Tones, des Rhythmus, der Bewegung, der Absicht und Auffassung im Kleinsten, endlich mit einem Gefühl, das mit Staunen mich zu den sanftesten Empfindungen stimmt.

Ja, mein Freund, dies ist die wahre Kunst in der Natur und die reine Natur in der Kunst, welche ehemals die wirklich grofsen Meister in Deutschland und Italien hervorriefen, während der Jahrhunderte ihres fortschreitenden Ruhmes. Aber ach, diese kurzen Zeiten haben keine Folge mehr! Die zerstörende Geifsel politischer Revolutionen brachte notwendig durch die Stürme des aus den Schranken getretenen Menschengeistes auch in die Musik Umwälzung. Diese göttliche Kunst, die freieste unter allen, die da unmittelbar und plötzlich ergreift, ist vorzüglich geneigt und aufregend zu den Wallungen stürmischer Leidenschaften und krampfhafter Gefühle, bis zur Übertreibung, dem Übermafs, der Unvernunft, dem Wahnsinn.

In diesen wenigen Zeilen haben sie meine Antwort. Es ist meine Ansicht von der Opernmusik des Tages, die in zwanzig dicken Bänden nicht hinreichend auseinanderzusetzen wäre, wollte ich alles untersuchen und nachweisen. Und wozu sollte das auch dienen?

Also eine lyrisch-dramatische Revolution, eine traurige, demagogische Verirrung, eine völlige Lösung der geselligen Ordnung zwischen den Ideen und Geniuskräften der Menschen in dem Verständnis und der Ausübung der Grundsätze der Harmonie und Melodie, und noch mehr in dem richtigen Gefühl des edeln, grofsartigen, pathetischen Ausdrucks, aus welchem das wahre Ideal, die Vollendung der Kunst entsteht. Daher kommt es, dafs die angebliche Opernmusik des Tages, bis auf seltene Ausnahmen, fast nichts ist, als eine verstandlose Gewalt (force brutale) der Effekte, des entsetzlichen, zerreifsenden Lärmens zahlloser Blechinstrumente, grofser und kleiner Trommeln, grofser Pauken, Cimbeln, Triangeln, Lärmglocken, Tamtam und Schellen, welche geschickte Setzer ehedem mit Schicklichkeit und Mafs anwandten bei Kriegsmärschen, Schlachten, Turnieren und Ritterspielen, sowie in allen musikalischen Massen der wilden und barbarischen Gattung. Dagegen gebrauchen die lyrisch-dramatischen Zusammenstopler der neuen Machwerke ohne Unterlafs und Unterscheidung dieses gräuliche Getöse dazu, die zarten Herzenstöne junger Verliebten, Nymphen und Hirten auszudrücken, in Romanzen, Kavatinen, Arietten, Recitativen, Balladen, Polonaisen und Boleros, so wie mit diesem Kriegstosen fromme Gesänge der Nonnen, Mönche, Priester und Patriarchen in Kirchen und Tempeln, Pagoden und Synagogen und Moscheen zu begleiten. Ihnen gilt es gleich, ob sie Gesänge des Jubels, Triumphes, Sieges vor sich haben, oder wilde Ausrufe aufrührerischer Orgien der Verzweiflung und des Todes.

Und diese musikalisch-dramatischen Ungeheuer, die oft ohne einen Schatten von Prosodie oder richtigen Ausdruck über empörerische, unanständige und unreligiöse Texte gesetzt sind, bestehen nur aus überhäuften und schlecht zusammenhängenden Verknüpfungen gestohlener Modulationen und Harmonien und bekannter Melodien (wenn durch Zufall etwa eine vorkommt) in Verkleidungen und Veränderungen! Es ist eine wahre Freibeuterei von fremden Ideen, Situationen und Effekten, die in ungeheurer Menge und Eile aus den Dampffabriken dieser sein wollenden Neuerer hervorgehen. Die einen durch Unwissenheit und Marktschreierei, die andern erbittert gegen die Natur, welche ihnen Einbildungskraft, Gefühl und Geist versagte, alle trachten, ehrsüchtig und schwindelnd, sich des wohlerworbenen Ruhmes besserer Vorgänger zu bemächtigen.

Erkennen Sie nicht in dieser künstlerischen Umwälzung die augenscheinliche Nachäffung der Julibarrikaden von 1830, denen ich beiwohnte, deren Vorbereitung ich erkannte, deren Darstellung ich sah, deren Erfolg die Welt weifs? - Und doch ist ein grofser Unterschied zum Vorteil der politischen Barrikaden. Diese können zurückkehren zu den alten Systemen, die man zu Boden warf, und sogar weiter gehen, sobald die Hauptfiguren in dem Schauspiele des Aufhebens und Wiedereinsetzens ihre angemafste Gewalt, unbekümmert um die Gerechtigkeit der Sache, erst befestigt haben. Aber in der lyrisch-dramatischen Kunst ist solche Rückkehr gänzlich unmöglich wegen der Unfähigkeit der musikalischen Usurpatoren, ihren Geist, der einmal alle Schranken übersprungen, in das Geleise der künstlerischen Gesetze zurückzuführen, in

das Gleichgewicht, um Eingebungen von Geist und Gefühl zu empfangen, die sie nicht besitzen; sie können das nicht wieder werden, was sie nie waren, weil sie ohne die köstlichen Gaben sind, die Gott seinen Erkorenen verlieh, welche die unsterblichen Muster der deutschen und italienischen Musik hervorbrachten. Den Mechanismus der Kunst, Kontrapunkt und Fuge kann man mehr oder weniger gut erlernen; Begeisterung, Empfindung, Genie aber niemals! —

Aus den Erschütterungen der politischen Revolutionen konnten, wie die Geschichte lehrt, geschickte Wortführer, Redner, Staatsmänner, schlaue abtrünnige Diplomaten, reiche Finanzmänner, berühmte Feldherrn hervorgehen, aber nie entsprang aus dem Umsturz der bürgerlichen und religiösen Ordnung ein geistreicher Künstler, Gelehrter oder Dichter, nie ein grofser Maler, Bildhauer oder Komponist; auch nicht ein einziger grofser Name in den Künsten, die auf ewig den Ruhm der beiden bevorzugten Völker ausmachen werden! Denn die in der Musik bei den Franzosen und anderen Völkern sich hervorthaten, waren Deutsche und Italiener.

Sie erinnern sich, mein Freund, jener schönen Darstellung der erhabenen Iphigenia in Tauris, die ich neulich dem entzückten Berliner Publikum (durch Fräulein Clara Heinefetter) bot; nach der genauen Partitur und der Überlieferung von Gluck selbst, die mir nach Paris übersandt wurde von Rey, dem berühmten Leiter des Orchesters.

Dieses grofse Meisterwerk, samt vielen von demselben Gehalt, gehörte einst zu den Lichtgestirnen, die den Horizont der grofsen französischen Oper bestrahlten, damals der ersten und einzigen in Europa in der erhabenen Gattung. Lully, ein Italiener, legte den Grundstein zu diesem Heiligtum der Kunst in Paris unter Ludwlg XIV.; Rameau und seine Nacheiferer hielten dasselbe mit einigen Fortschritten; aber Gluck, Sacchini und Piccini brachten es nach der Mitte des 18. Jahrhunderts zu solchem Ruhm und Glanze, dafs alles Geschrei der politischen und musikalischen Revolutionen ihn nie verdunkeln wird.

Ich schliefse also, und glaube fest, dafs die dramatische Musik in eine der Barbarei nur zu nahe liegende Verderbtheit gesunken ist, dafs in wenigen Jahren die unvergleichliche Kunst, welche Geist, Seele und Herz bewältigt, nur noch Gaukler, Marktschreier und Possenreifser des Mittelalters zu Dolmetschern haben, dafs man die goldne Zeit durch moderne Saturnalien und Orgien wieder erneuern wird. Dann wird das grofse Werk und Wunder dieser erbärmlichen Neuerer vollendet, die niemals etwas neues selbst erfunden (nicht einmal die Orgeln, Kirchen, Mönche, Maskenbälle in den Opern), sondern mit blofser Gewalt, ohne Geist, ihre trügerischen Erfolge erringen, die dann in allen europäischen Blättern in fast lächerlich klingenden Übertreibungen gepriesen, an öffentlichen Orten, in Gesellschaften, durch Abgesandte empfohlen, durch Tausende von bezahlten Klatschern, bei den Vorstellungen ihrer Ungetüme, ausgeschrieen werden, so wie durch Vereine und Klubs, durch Parteigeist, und man sagt sogar, durch einen allesvermögenden, unwiderstehlichen Talisman. —

Fügen Sie zu diesem Allen, was wahrlich keine Kleinigkeit ist, dafs die meisten der europäischen Haupttheater ohne Erbarmen gierigen Spekulanten preisgegeben sind, gewöhnlich ganz ohne Kunst und Gefühl, oder betitelten, die derselben Vorrechte sich bedienen, und zwar um so beklagenswerter, da sie von ihren Herren, namentlich in Deutschland, wahrlich nicht den Auftrag erhielten, die ihnen anvertrauten grofsen Summen, statt zur Bekämpfung, zur Begünstigung der revolutionären Propaganda des schlechten Geschmacks, des Ärgernisses und der Vernichtung der dramatischen Kunst zu verwenden, indem sie der Menge schmeicheln, die so leicht in den Labyrinthen der Auflösung in Sitten und Kunst zu verwirren ist, und nur immer aus vollem Halse nach Neuem schreien, wäre es auch die Sintflut, der Feuerregen Sodoms, das Erdbeben von Lissabon, oder Pest und Cholera.

Dies ist meine Herzensmeinung, vortrefflicher Freund, die ich Ihnen ganz unbewunden anvertraue, — die ich nicht laut ausrufen, aber eben so wenig verbergen würde, wenn man mich nötigte, sie zu sagen.

Leben Sie wohl! ich gehe zunächst nach Franzensbrunn, um dort die 45 Tage meiner Kurzeit zu beendigen, dann nach Prag, darauf nach Paris. Auf Wiedersehen! Vergessen Sie nicht ihren sehr ergebenen und ganz aufrichtigen Freund Spontini.«

Wodurch ist die Aufführung von Spontinis »Olympia« in Berlin 1821 musikgeschichtlich bemerkenswert?

Indem diese Oper von der Spontini feindlich gesonnenen Partei K. M. v. Webers »Freischütz« gegenübergestellt wurde, der einen vollständigen Sieg über die italienische Oper errang.

Wie heifsen die epochemachenden italienischen Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts?

Gruppe a) Rossini, Bellini, Donizetti (Pacini, Carafa, Mercadante), Verdi, Boito, Ponchielli.

Gruppe b) Jungitaliener am Ende des 19. Jahrhunderts: Mascagni, Leoncavallo, Tasca, Giordano, Feroni, Spinelli, Bossi, Pizzi, Leoni, Puccini u. a. m.

Gioachimo Antonio Rossini wurde am 29. Februar 1792 in Pesaro geboren, und starb am 14. November 1868 in Passy bei Paris. (Dieses Datum geben fast alle Biographen Rossinis an. Der Bürgermeister von Lugo [Provinz Ravenna] nimmt nun aber für dieses Städtchen die Ehre in Anspruch, Geburtsort des »Schwanes von Pesaro« zu sein. In der Sitzung vom 20. November 1868 hat der Gemeinderat dieses

Städtchens eine Kommission ernannt, welche die positiven aktenmäfsigen Belege für Lugo sammeln und veröffentlichen sollte. Der Gemeinderat beschlofs: 1. eine Beileidsbezeugung an Rossinis Wittwe, 2. die Errichtung eines Standbildes von Rossini in Lugo und 3. den Ankauf und die Erhaltung des Geburtshauses als ein bleibendes Denkmal für ihren berühmten Mitbürger — Rossini selbst erkannte nur Pesaro als seinen Geburtsort an; er selbst nannte sich humoristischerweise nach dem »le cygne de Pesaro«: »Le singe de Pesaro«.) — Er wurde der mafsgebende Komponist der Richtung italienischer Opernkomposition in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, indem er es verstand, den Zeitgeschmack des Publikums zu belauschen und demselben in ausgiebigster Weise Rechnung zu tragen. Die Werke Piccinis, Païsiellos und Cimarosas wurden ihm daher zur praktischen Schule, denn es herrschte in jener Zeit der Reaktion, nach den Stürmen der Revolution und den Freiheitskriegen, im grofsen Publikum eine gewisse Blasiertheit, eine gewisse sorglose und heiterer Art, das Leben zu geniefsen. Diese Lebensanschauung bildet auch die Grundlage des Wesens Rossinischer Musik. — In der Musik wurde Rossini zuerst von seinem Vater unterrichtet, der in Pesaro Stadttrompeter und Aufseher der Schlächtereien war. Nachdem er sodann bei Angelo Tesei in Bologna sich zu einem tüchtigen Klavierspieler und Sänger entwickelt hatte, konnte er 1806 schon als Leiter einer Privatmusikgesellschaft in Bologna wirken. Neben Klavier und Gesang hatte Rossini Violine und Horn erlernt, mehrere kleinere Kompositionen geschrieben und die Lücken seiner allgemeinen wissenschaftlichen Bildung durch Selbststudien ersetzt. 1807 trat Rossini in das Konservatorium von Bologna ein, um bei Mattei Kontrapunkt zu studieren, dem er aber sehr wenig zugesprochen haben soll, dagegen bildete sich Rossini an Haydns und Mozarts Instrumentalwerken. In Bologna schrieb er eine Kantate, eine Messe, Chöre, Arien und die Oper »Demetrio e Polibio«, welche später in Rom zur Aufführung gelangte. Zwischen den Jahren 1810—1813 schrieb Rossini Kantaten, sowie eine Reihe komischer und ernster Opern »La cambiale di matrimonio« (1810), »L'inganno felice«, »Ciro in Babilonia«, »La pietra del paragone«, »L'occasione fa il ladro«

u. a. m., welche in Venedig, Mailand, Ferrara und an anderen Orten in Scene gingen und zwar mit grofsem Erfolge. Entscheidend für Rossinis Volkstümlichkeit wurde aber erst seine Oper »Tancred«, welche zum erstenmale im Teatro

No. 29. Gioachimo Antonio Rossini.

della Fenice in Venedig im Jahre 1813 die Hörer entzückte. Dann folgten die Opern »Italiana in Algeri«, »Aureliano in Palmira«, »Il Turco in Italia« und »Sigismondo«, welche sich weniger Beifall errangen und die erste Epoche von Rossinis Schaffen abschliefsen. 1815 wandte sich Rossini

von dem Impresario Barbaja am San Carlotheater in Neapel engagiert, nach Neapel; er mufste sich verpflichten, für das Carlotheater alle Jahre eine Oper zu schreiben. Es entstanden nun zunächst »Elisabetta, regina d'Inghilterra«, »Torwalda e Dorlisca« bis 1816 Rossinis Hauptwerk »Il Barbiere di Seviglia« erschien, welche Oper ihn in die Reihe der geschätztesten Opernkomponisten emporhob. Dem »Barbier« folgten die Opern »Teti e Peleo« und »Othello«, sodann 1817 »Armida«, »Cenerentola«, sowie »La gazza ladra«, welche letztere unter Rossinis Leitung während dreier Monate in Mailand mit stets wachsendem Beifalle gegeben wurde. Zwischen 1817 und 1820 komponierte Rossini die Opern »Mose in Egitto« (1818), »La donna del lago« (1819), »Moametto II.« (1820), ferner für Rom »Matilde di Shabran« und »Zelmira«. Im Jahre 1822 heiratete Rossini die Sängerin Colbran; beide folgten dem Impresario Barbaja nach Wien, woselbst Rossini mit seinen Melodien alles berauschte. Für Verona, wohin Rossini von Metternich zur Zeit des dort tagenden Kongresses eingeladen war, schrieb er die Oper »Semiramide«, und begab sich dann mit seiner Frau über Paris nach London an die italienische Oper. Nach einem Jahre kehrte Rossini von London nach Paris zurück, welches von nun an sein ständiger Aufenthalt wurde. Nach Paërs Ausscheiden wurde ihm die Leitung der Pariser italienischen Oper übertragen, jedoch ohne Erfolg in dieser Stellung zu haben, trat Rossini von derselben zurück um als Kammerkomponist mit einem Gehalte von 20000 Franken in die Dienste des Königs zu treten. Zur Krönung Karls X. schrieb Rossini die Oper »Il viaggio di Reims«, und 1826 arbeitete er den »Moametto II.« um zur Oper »Le siège de Corinthe«. 1827 folgte die umgearbeitete Oper »Moïse«, 1828 »Le comte d'Ory« und 1829 die grofse Oper »Guillaume Tell«, welche sich mit seinem »Barbier von Sevilla« von 39 Opern auf dem Repertoire der Opernbühnen erhalten hat.

Mit dem Tell zog sich Rossini von der Kunstthätigkeit zurück, weilte zunächst in Bologna (1829), ging beim Ausbruch der Julirevolution nach Paris (1830) und lebte darauf von 1836 an in Abgeschiedenheit in Bologna, von wo aus kleinere Kompositionen, wie Lieder, eine Messe und das bereits 1832 angefangene, aber erst später vollendete und

1845 zum erstenmale aufgeführte »Stabat mater« entstanden. 1847 vertrieben Rossini die politischen Unruhen aus Bologna. Nachdem er sich zum zweitenmale — und zwar mit Olympia Pélissier — vermählt hatte, verbrachte er einige Jahre in Florenz als Leiter der dortigen Musikschule, zog aber dann endlich wieder nach Passy bei Paris, woselbst er eine Villa bewohnte, in der er 1868 starb. Rossinis Werke bestehen aus 39 Opern, Kantaten (unter diesen »Egle e Irene«, »La Riconoscenza« und »Il vero Omaggio«), Kammermusik- und Orchesterwerken, sowie Liedern (»Les Soirées musicales«); ferner sind Arien, Chöre, zwei Messen und das »Stabat mater« aus dem Schaffen Rossinis zu merken. In seinem Nachlasse fanden sich noch folgende Werke: Stücke für Klavier und Violine, Violoncello, Harmonium, Horn, 24 Arien, Lieder, 4 Duette, 14 mehrstimmige Vokalstücke, 1 Requiem für Kontra-Alt und ein Trauergesang auf den Tod Meyerbeers.

Wie verhältnismäfsig leicht Rossini arbeitete, wird uns durch die von seinem Freunde Michotte herausgegebene »Selbstbiographie Rossinis« bekannt gegeben. Michotte zeichnete sich an jedem Abend des Tages, den er mit Rossini verbracht hatte, die Mitteilungen des Maëstro auf, auch war er die Veranlassung, dafs Rossinis sterbliche Überreste von Passy nach Santa Croce in Florenz gebracht wurden. — Es war im Winter vor Rossinis Tode, als Rossini gewisse Vorurteile des Publikums, zufolge denen er nach der Komposition des »Wilhelm Tell« die Lust an der Kunst verloren hätte, zu widerlegen suchte. Dabei kam er auf den aufgeregten Zustand zu sprechen, in dem er sich bei der Komposition dieses seines Werkes befunden. Er erzählte ungefähr folgendermafsen:

»Wer die Legenden in Betreff meiner damaligen Gleichgültigkeit gegen die Kunst fabriziert hat, dem könnt Ihr frei sagen: wenn es ein Gesetz giebt, zufolge dessen die Komponisten unter Strafe artistischer Decadenz dazu verdammt sind, sich aus Enthusiasmus in die Seiten zu schlagen, so oft sie einem ihrer früheren Werke gegenüberstehen, — so werde ich allerdings mich nie jenem Gesetze unterwerfen. Gott weifs es, dafs ich mit Redlichkeit und Überzeugung auch dann arbeitete, als ich in den ersten Tagen meines Nomadentums von einer Stadt zur anderen mich schleppen mufste, und ungefähr fünf Stücke in einem Jahre per Dampf in Italien zu schreiben gezwungen war. Ich schrieb rapid, da sich meine Phantasie leicht von einem Gegenstande auf den anderen übertrug, und doch waren meine Ideen klar und bestimmt. Der Barbier von Sevilla war die Arbeit von 13 Tagen. Für die Komposition meiner anderen italienischen Opern brauchte ich selten mehr als einen Monat — für die ›Semiramis‹ 33 Tage. Der ›Wilhelm Tell‹ kostete mich fünf Monate, das schien mir eine lange Zeit. Ich komponierte diese Oper

in Petit Bourg, in der Villa meines Freundes Agnado. Dort gab es ein fröhliches Leben. Ich betrieb mit Leidenschaft Angelfischerei — dies auch der Grund gewisser Unregelmäfsigkeiten in jenem Werke. Unter anderem erinnere ich mich, die ganze Verschwörungsscene eines schönen Morgens im Geiste entworfen zu haben, während ich am Ufer des Teiches safs und darauf wartete, dafs der Fisch an den Haken anbisse. Mit einem Male bemerkte ich, dafs ein grofser Karpfen mir die Angelrute entrissen hatte, während ich voll von Arnold und Gefsler war. Ich habe fast immer stehend auf einem Schreibtische geschrieben und nichts von Pianoforte war da. Guter Gott — das Pianoforte! Dieses Instrument in unmittelbarer Nähe pflegt eine Geifsel für die Musikkomponisten im allgemeinen und für die Theaterkomponisten im besonderen zu sein. Ich kannte manch einen dieser Unglücklichen, die geradezu mit dem Pianoforte verwuchsen. Der brave Knabe Bellini z. B. und dann — mein armer Meyerbeer, der geradezu dreiviertel seines Lebens am Klavier verbrachte. Und doch hatte er ja Ideen in Fülle, die ihm von selbst kamen. Aber das war bei ihm so eine alte Gewohnheit, und er hatte ja damit angefangen, seine Virtuosität am Pianoforte zu bewähren. Er mifstraute stets seinen Inspirationen, ehe er nicht tausendmal auf den Tasten manipuliert und auf diese Weise einen Laufpafs in gebührender Form empfangen hatte. Das hat ihn allerdings nicht verhindert, grofse Arbeiten fertigzubringen, aber Gott weifs zu welchem Preise. — Mögen die Böswilligen, die alles zu wissen vorgeben, darüber sagen, was ihnen gefällt. Meyerbeer und ich hatten einander sehr lieb. Das war eine wolkenlose und gegenseitige Liebe, bis aufs Pianoforte, das ich ihm seit dem ersten Tage, da wir uns in Venedig kennen gelernt hatten, stets vorwarf. Was soll ich machen, sagte er zu mir, ich habe Aufregungen notwendig — das Pianoforte kitzelt mich. Es ist mir nie gelungen, ihm begreiflich zu machen, dafs er genug Genie hätte, um solchen Kitzels entbehren zu können. Es war, als ob ich zur Wand gesprochen. Beim Hause Pleyel hatte er sich ein horizontales Pianoforte von kleinem Format, mit nur wenigen Oktaven versehen, machen lassen und war er auf Reisen, so führte er es stets mit sich. So schleppte mein armer Freund durchs ganze Leben ein wahres Folterwerkzeug mit sich, und so nährte er unbewufst jenen Geist des Mifstrauens gegen seine eigenen Arbeiten in sich. Ich sage und wiederhole es: Hütet Euch vor dem Pianoforte. Mit diesem Instrument komponieren, ist ein ebenso langwieriges wie ermüdendes Ding, und nicht weniger gefährlich als entnervend.«

Zur näheren Charakteristik Rossinis sei folgendes bemerkt: Rossini erfreute sich einer merkwürdig seltenen Selbsterkenntnis. So z. B. sagte er einmal zu seinen Freunden über die Opern, welche zwischen dem »Barbier von Sevilla« und »Wilhelm Tell« entstanden waren: »Wer eine davon gehört hat, kennt sie alle!« — Der ehemalige Lehrer Mattei in Bologna schrieb an Rossini gelegentlich der grofsen Erfolge nach »Tancred« und der »Italienerin in Algier«: »Unglücklicher, halt ein, du entehrst meine Schule! Rossini antwortete hierauf: »Wenn ich nicht mehr gezwungen

sein werde, um des täglichen Brotes halber sechs Opern im Jahre zu schreiben, werde ich mich befleifsigen, Kompositionen zu liefern, die Ihres Beifalles würdig sind«. Sich selber nannte er »einen armen Melodisten«. (»Car je ne suis rien, qu'un pauvre Melodiste!«) — Folgender Brief Rossinis an einen Herrn Santocavale ist bezeichnend für Rossini als Menschen: »Da mir Ihre Liebe für unsern gemeinschaftlichen Freund Bellini wohl bekannt ist, so gewährt es mir ein besonderes Vergnügen, Sie zu benachrichtigen, dafs die von ihm eigens für Paris komponierte Oper ›I Puritani‹ einen brillanten Erfolg gehabt hat. Der Komponist und die Sänger wurden zweimal gerufen, und ich darf behaupten, dafs solche Ehrenbezeugungen in Paris selten sind und nur dem wahren Talent zu teil werden. Sie sehen meine Prophezeiungen sind (ich mufs es bekennen) auf eine meine Hoffnungen übersteigende Weise in Erfüllung gegangen. In dieser Oper zeigen sich bemerkenswerte Fortschritte der Instrumentation. Stets habe ich Bellini anempfohlen, sich von der deutschen Harmonie nicht zu weit verlocken zu lassen und jederzeit auf seine glückliche Organisation zu rechnen, um einfache und des Eindruckes gewisse Melodien zu erfinden. Ich ersuche Sie, Bellinis brillante Aufnahme meinem guten Caserano mitzuteilen und ihm zu sagen, dafs die Partitur der Oper ›I Puritani‹ die vollständigste sei, die er bis jetzt komponiert hat. Giacomo Rossini.« — Aus diesem Briefe ist ersichtlich: 1. Hochstehende Geistesfreiheit, in dem Rossini, als Künstler hohen Ranges, sich über die Errungenschaften eines jüngeren Künstlers aufrichtig freut und dessen Verdienste öffentlich rühmt. Wie oft sind Neid und Verkleinerungssucht Eigentümlichkeiten der Künstler untereinander! 2. Zeigt Rossini in diesem Briefe wie er über das Deutschtum in der Musik denkt, von der er einmal sagte: »Die Deutschen sind von jeher die grofsen Harmoniker, wir Italiener die Melodiker in der Tonkunst gewesen; seitdem sie im Norden aber Mozart hervorgebracht haben, sind wir Südländer auf unserem eigenen Felde geschlagen; denn dieser Mann erhebt sich über beide Nationen: er vereinigt mit dem ganzen Zauber der Kantilene Italiens die ganze Gemütstiefe Deutschlands, wie sie in der so genial und reich entwickelten Harmonie seiner zusammenwirkenden Stimmen hervortritt.

Zum Schlusse sei noch folgende reizende Geschichte erzählt, welche Rossini mit dem Komponisten dall' Argine passierte und die von dem Humor und der feinen Ironie des Maëstro zeugt: Ein junger italienischer Maëstro aus Bologna, namens dall' Argine*) hatte die naiv kühne Idee, den durch Rossini bereits ziemlich bekannten und beliebten »Barbiere di Siviglia« aufs neue in Musik zu setzen und so den genialen Pesareser gewissermafsen zu einem musikalischen Zweikampfe herauszufordern. Was thut nun der junge, pfiffige Maëstro, der, nebenbei gesagt, bisher nur durch seine musikalische Farce »Die beiden Bären« (»I due orsi«) einen noch dazu äufserst bescheidenen Erfolg errungen hatte? Angesichts der Gefahr, in die er sich mutwillig gestürzt, appelliert er an Rossini selbst, indem er ihm einen neugeborenen »Barbiere« dediziert, um auf diese Weise seine Kühnheit möglichst zu bemänteln. Papa Rossini empfängt das an ihn gerichtete Schreiben

*) Von dall' Argine sind aufserdem noch die Balletts »Attea«, »Velleda«, »Thea«, »Ondine«, »Brahma«, »Aasvero« u. a. m.

des Maëstro dall' Argine (vom 2. August) mit gewohnter Bonhommie und beantwortet dasselbe in nachfolgender geistreich-sarkastischer Weise: »Herr Maëstro dall' Argine! Ich bestätige Ihnen den Empfang Ihres sehr geschätzten Schreibens vom 2. d. M. Obwohl Ihr Name mir nicht ganz unbekannt ist, da der glänzende Erfolg Ihrer Oper ›Die beiden Bären‹ auch bereits bis zu mir gedrungen ist, gewährt es mir eine wahre Befriedigung, zu sehen, dafs Sie, kühner junger Mann‹ (wie Sie sich selbst nennen!!), mir durch die beabsichtigte Widmung Ihrer eben vollendeten Oper einigermafsen Ihre Achtung bezeigen wollen. In Ihrem liebenswürdigen Schreiben finde ich nur das Wörtchen ›kühn‹ überflüssig; ich hielt mich wahrlich nicht für ›kühn‹, als ich nach dem Vater Païsiello das reizende Sujet von Beaumarchais (binnen zwölf Tagen) in Musik setzte. Warum sollten Sie sich dafür halten, da Sie nach einem halben Jahrhundert und noch dazu mit neuen musikalischen Formen einen ›Barbiere‹ schaffen wollen? Jener Païsiellos wurde erst unlängst in einem der Pariser Theater aufgeführt, und zwar mit einem Erfolge, wie ihn dieses geist- und melodienreiche musikalische Kleinod vollkommen verdient. Viel wurde bereits und wird noch zur Stunde zwischen den Kunstfreunden über den Vorzug der älteren und neueren Tonkunst polemisiert. Sie, mein Herr, sollten sich, ich rate es Ihnen, an das alte Sprichwort halten, dafs zwischen zwei Streitenden der Dritte am besten fährt. Euer Wohlgeboren sind, Sie dürfen davon überzeugt sein, und ich wünsche es auch vom ganzen Herzen, jener glückliche Dritte. Möge denn Ihr neuer ›Barbiere‹, als ein grofser Bär, im Vereine mit Ihren bereits komponierten ›Die beiden Bären‹ ein musikalisches Triumvirat bilden und Ihnen, sowie unserem gemeinsamen Vaterlande einen unvergänglichen Ruhm sichern. Diese innigen Wünsche hegt für Sie der greise Pesarese, der sich nennt Rossini. — P. S. Die Widmung Ihres neuen Werkes nehme ich recht gerne an. Empfangen Sie indessen dafür meinen verbindlichsten Dank. Passy, 8. August 1868.«

Welche italienischen Opernkomponisten wurden in fast gleicher Weise von Rossini beeinflufst?

Mercadante, Carafa, Pacini und Battista.

Welches sind die hauptsächlichsten Daten aus dem Leben und Schaffen der drei Tondichter Mercadante, Carafa und Pacini?

Saverio Mercadante, geb. 1798 in Altamura bei Neapel, studierte unter Zingarellis Leitung am Collegio di musica di San Sebastiano in Neapel. Nachdem er für italienische Städte, für Spanien und für Wien eine Reihe von Opern geschrieben hatte, wurde er 1833 als Kapellmeister am Dome in Novara angestellt, welches Amt er bis 1840 bekleidete; im Jahre 1840 zum Direktor des Musikkonservatoriums in Neapel ernannt, erblindete Mercadante 1862 und starb 1870. Von seinen Opern haben in Italien folgende

Beliebtheit erlangt: »Elisa e Claudio«, »Anacreonte«, »Didone«, »L'apoteose d'Ercole« und »Il Giuramento«.

Michele Carafa, geb. 1785 in Neapel, erhielt seine erste Musikbildung im Kloster Monte Oliveto zu Neapel, später bei Cherubini in Paris. Nachdem er als Offizier die Feldzüge, auch den gegen Rufsland mitgemacht hatte, lebte er vom Jahre 1827 an ganz seiner Kunst auf dem Boden von Paris, wo er 1872 als Professor des Conservatoire de musique starb. Von seinen Opern seien erwähnt: »Iphigenia in Tauride«, »Gli due Figaro«, »Solitaire«, »Jeanne d'Arc«, »La violette«, »La fiancée de Lammermoor« und »Masaniello«.

Giovanni Pacini, geb. 1796 in Syrakus, erhielt seine musikalische Ausbildung zunächst in Rom, sodann in Bologna bei Marchesi und Mattei, später noch in Venedig, wo er als 18jähriger Jüngling mehrere Kirchenkompositionen und eine Oper erfolgreich zu Gehör brachte. Pacini, der 1867 als Direktor des Konservatoriums in Viareggio starb, beherrschte eine Zeit lang mit seinen vielen Opern (ca. 60 an der Zahl) alle Bühnen Italiens. Von seinen Opern sind erwähnenswert: »Sappho«, »L'ultimo giorno di Pompeia«, »Gli Arabi nelle Gallie« und »Bertha«.

Vincenzo Battista, Neapolitaner von Geburt, trat 1843 mit folgenden Opern an die Öffentlichkeit: »Margherita d'Aragon«, »Emo«, »Irene« und »Alba d'Oro«.

Wie heifsen die drei italienischen Opernkomponisten, welche aufser Rossini das Opernrepertoire im 19. Jahrhundert (vor allem in der ersten Hälfte desselben) am meisten beherrschten?

Bellini, Donizetti und Verdi.

Welches sind die hauptsächlichsten Daten aus Bellinis Leben und Schaffen?

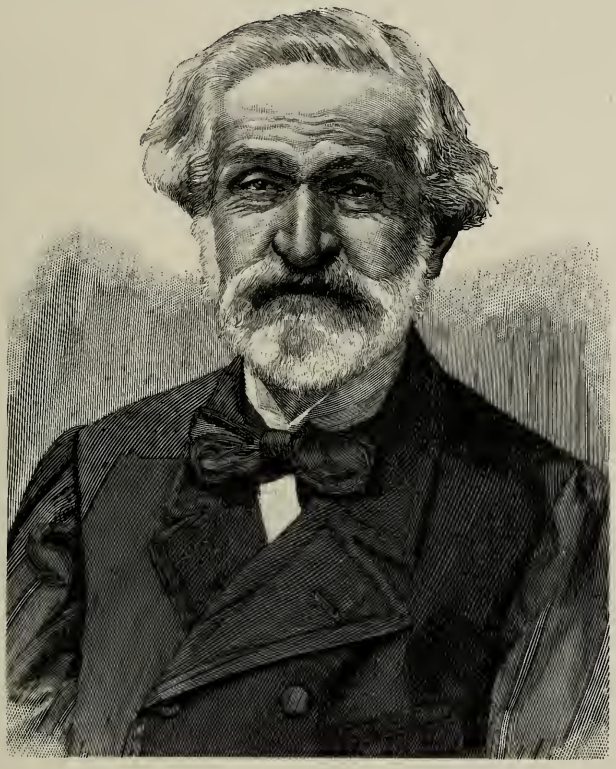
Vincenzo Bellini wurde am 1. November 1801 (nach anderen 1802) in Catania geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung bei Tritto und Zingarelli in Neapel, sowohl in Gesang als auch in der Komposition. Nachdem sich Bellini als Komponist von Solostücken für Flöte, Klarinette, Klavier, von Orchestersachen, Messen und Vespern versucht hatte, trat er in Neapel 1824 mit der Oper »Adelson e Salvina«

auf, welche seinen Ruf begründete. Es folgte 1826 die Oper »Bianca e Fernando«, auf welche hin er Kapellmeister am Teatro della Scala in Mailand wurde. 1827 erschien »Il Pirata«, welche Oper in Mailand einen grofsen Erfolg hatte, 1828 schuf Bellini »La Straniera«, 1829 »I Capuletti ed il Montecchi« (»Romeo und Julia«), 1830 »Zaira«, 1831 »La Sonambula«, welche er für die Pasta in Mailand schrieb, 1832 »Norma«, 1833 »Beatrice di Tenda«. Bellini, der sich 1833 nach London wandte, um daselbst »Norma« und »Beatrice di Tenda« aufzuführen, kehrte nach Paris zurück, um daselbst im Jahre 1834 sein letztes, gröfstes und schönstes Werk »I Puritani« zu schaffen. 1835 am 24. September starb Bellini, 33 Jahre alt, in Puteaux bei Paris.

Welches sind die hauptsächlichsten Daten aus Donizettis Leben und Schaffen?

Gaëtano Donizetti, geb. 25. September 1797 in Bergamo, erhielt seine erste musikalische Ausbildung bei einem gewissen Mayr in seiner Geburtsstadt, sodann von Mattei und Piloti in Bologna. Mehrere Sinfonien, Messen und Quartette zeugen von den mit Eifer betriebenen Musikstudien. Um nicht Jurist zu werden, wurde Donizetti Soldat, verliefs jedoch den Militärdienst und schuf nun als Opernkomponist von 1818—1830 eine Reihe von Werken, die mit Erfolg über die Bühnen Italiens gingen. Aber erst die Zeit von 1831 bis 1835 ging Donizettis Ruf über die Grenzen Italiens hinaus, vor allem nach Paris und London. 1832 schrieb Donizetti die Oper »L'elisire d'amore«. 1834 wurde Donizetti Kapellmeister und Lehrer am Konservatorium zu Neapel, 1838, nach Zingarellis Tode, Direktor. 1839 gab er diese Stellung auf, um sich nach Paris zu wenden. Während seines Aufenthaltes in Neapel schrieb Donizetti 1834 »Lucrezia Borgia«, 1835 »Belisario« und »Lucia di Lammermoor«. In Paris entstand seine berühmte Oper »La fille du régiment« (»Die Regimentstochter«). Von 1842—1843 lebte Donizetti in Wien, wo er zum Hofkapellmeister und Kammerkomponisten ernannt wurde. In der Wiener Zeit kamen »Linda di Chamounix« und »Don Pasquale« auf die Bühne. In Paris schuf er im Jahre 1843 »Catarino Cornaro« und »Don Sebastiano«, welch letztere Oper er selbst in Neapel auf-

führte. Donizetti, der infolge eines Gehirnleidens irrsinnig geworden war, starb in Bergamo am 8. April 1848. Im ganzen hat er aufser Kirchensachen, die geringe Bedeutung besitzen, 64 Opern geschrieben, von denen hier noch aufser den bereits genannten »La Favorite« als eine der häufigst gegebenen erwähnt werden mufs.



No. 30. Giuseppe Verdi.

Welches sind die hauptsächlichsten Daten aus Verdis Leben und Schaffen?

Giuseppe Verdi, geb. 9. Oktober 1814 in Busseto, einem Marktflecken in Parma, gest. 27. Januar 1901 in Mailand, ist wohl als der bekannteste und beliebteste italienische Opernkomponist des 19. Jahrhunderts anzusehen. Selten haben sich wohl Melodien aus anderen Opern so tief in das musikalische Gedächtnis des Volkes, namentlich seiner eigenen Landsleute, eingegraben, wie diejenigen des Maëstro

Verdi. Auf allen Leierkastenwalzen der Welt ist das Miserere aus dem »Trovatore« eingegraben und nimmer wird der Name seines Komponisten vergessen werden, bis der letzte Ton auf der letzten Pfeife der letzten Drehorgel verklungen sein wird. Verdis Tod und Begräbnis gestaltete sich in Italien zu einer Volksangelegenheit — so lieb hat das italienische Volk den Schöpfer seiner Lieblingsmelodien. Es ist nicht zu leugnen, dafs Verdi in seinen ersten Schöpfungen eine etwas triviale Kompositionsweise aufweist, die er später, besonders in den letzten Jahren, vollständig verlassen hat, wie dies sein »Othello« und »Falstaff« zur Genüge darthun.

Durch Verdi gelangte im Verein mit Rossini, Bellini und Donizetti die italienische Oper zur eigentlichen Weltherrschaft. Verdi, der die dramatische Charakteristik in der italienischen Oper zur Geltung gebracht hatte, besafs eine wahrhaft erstaunliche körperliche und geistige Rüstigkeit und Leistungsfähigkeit; zugleich zeigt uns sein dramatisches Schaffen eine so lange Reihe von Jahren hindurch eine sehr interessante Entwicklung und ein rastloses Höherstreben. Giuseppe Verdi, dessen Eigentümlichkeit es war, sich allen Wandlungen anzuschmiegen, welche die Oper im 19. Jahrhundert durchmachte, zeigt in seinen ersten Werken bis zum »Ernani« sich ganz in der einseitig-nationalen Tradition und Manier befangen, läfst in seinen späteren Werken die französische Grofse Oper auf sich einwirken, wie er in seinen letzten Opern von der »Aïda« an, deutlich den Einflufs Richard Wagners zeigt. Sein »Falstaff« und sein »Othello« sind musikdramatische Gebilde von hoher Bedeutung. — Verdi wurde als Sohn armer Eltern geboren und erhielt den ersten Musikunterricht von Provesi, einem Organisten der Pfarrkirche seines Geburtsortes Busseto. Schon mit 13 Jahren schrieb Verdi kleinere Orchesterstücke, Kantaten, Kirchenwerke und Ouverturen, die eine aufserordentliche musikalische Begabung verrieten. Als 19jähriger Jüngling kam er durch die Munificenz eines wohlhabenden Musikfreundes nach Mailand, um seine musikalische Ausbildung am dortigen Konservatorium zu vollenden.

Merkwürdigerweise wurde dem jungen Verdi alle Befähigung zur Musik bei der Aufnahmeprüfung abgesprochen und die Aufnahme verweigert, worauf er seine Studien beim

Kapellmeister Lavigna fortsetzte. Verdi kehrte in seinen Geburtsort zurück, um hier sein erstes Werk, die Oper »Oberto, conte di San Bonifazio« zu vollenden, dessen erste Aufführung am 17. November 1839 in Mailand am Teatro della Scala stattfand. 1840 schon folgte dem Erstlingswerke die Buffo-Oper »Un giorno di regno«. 1842 am 9. März ging die grofse Oper »Nabuccodonosor« über die Bretter und 1843 »I Lombardi alla prima Crociata«. (Diese Oper »Die Longobarden im ersten Kreuzzuge«, zu welchem der Dichter Solera den Text geliefert hatte, war das erste Werk Verdis, welches auf Censurschwierigkeiten stiefs. Der damalige Erzbischof von Mailand hatte gehört, dafs hierbei auf der Scene Prozessionen vorkämen und Kirchenfahnen herumgetragen würden. Verdi gab nicht nach, eilte zum Polizeimeister, machte energische Vorstellungen und setzte die Aufführung im Originaltexte durch, nur mit der Konzession, dafs statt Ave Maria, Salve Maria gesungen wurde. Dieselbe Oper wurde im Jahre 1847 auch in Paris unter dem Titel »Jerusalem« aufgeführt, jedoch ohne bedeutenden Erfolg.

Mit grofsem Erfolge fand am 9. März 1844 im Teatro della Fenice in Venedig die Aufführung von »Ernani« statt. Diese Oper, deren Text von Piavo, gab damals der Censur und der Theaterpolizei viel zu schaffen. Man wollte bei der Obrigkeit die Verschwörungschöre nicht zulassen, und das Volk benützte wiederholt einzelne Stellen der neuen Oper zu antiösterreichischen Demonstrationen. »Ernani«, welche Oper ihren Weg über fast alle italienischen Bühnen machte, auch in Wien und Paris mit bedeutendem Erfolge gegeben wurde, fiel in Florenz durch. Die nächste, und zwar die siebente Oper Verdis kam in Rom am 3. November 1845 im Teatro Argentino zur Aufführung und hiefs »I due Foscari«, machte jedoch nur wenig Eindruck und kam auch nicht über die Grenzen Italiens hinaus. Dann folgte »Giovanna d'Arco«, welche trotz der bedeutenden Sängerin Frezzolini nur einen mäfsigen Erfolg hatte. Von dieser Oper verwendete Verdi die Ouverture später zur Oper »Die sicilianische Vesper«. Das nächste Werk war die Oper »Alzira«, dieselbe gelangte am 12. August 1845 in Neapel zur ersten Aufführung; ihr folgte »Attila« 1846 am 17. März, welche ebenfalls gleich wie »Ernani« in Venedig zu politischen

Demonstrationen benutzt wurde, im allgemeinen aber sich keines besonderen Erfolges zu erfreuen hatte. In London fiel »Attila« trotz der grofsartigen Leistung der Cruvelli durch. Auch das nächste Werk, die Oper »Macbeth«, für Florenz komponiert und in der dortigen Pergola zum erstenmale am 14. März 1847 aufgeführt, konnte es aufserhalb Italiens zu keinem Erfolge bringen, obwohl es durch den spanischen Tenoristen Palma begeisterte Aufnahme fand. Nach »Macbeth« erschienen die »Masnadieri« (»Die Räuber«, Text von Maffei), welche unter persönlicher Leitung Verdis am Her Majestys Theatre in London am 24. Juni 1847 in Scene gingen, sind aber, trotzdem die Jenny Lind die Amalie, und Lablache den alten Moor sang, nicht durchgedrungen. Am 25. Oktober 1848 erschien auf dem Triester Theater »Il Corsaro«, am 27. Januar 1849 in Rom »Die Schlacht von Legnano« und am 8. Dezember 1849 »Luisa Miller« (nach Schillers »Kabale und Liebe«) im San Carlo-Theater zu Neapel, welche Oper drei Jahre später in Paris mit geringem Erfolge gegeben wurde. 1850 am 16. November ging in Triest »Stiffelio«, ohne besonderes Aufsehen zu erregen, in Scene, und nun erst kamen die drei Werke auf, welche Verdis Weltruhm begründeten: »Rigoletto« (erste Aufführung in Venedig am 11. März 1851), »Il Trovatore« (erste Aufführung in Rom am 19. Januar 1853) und die »Traviata« (erste Aufführung in Venedig am 11. Mai 1853). Nur die »Traviata« hatte bei ihrer ersten Aufführung keinen Erfolg, und Verdi schrieb damals an einen seiner Freunde: »Die Aufführung der ›Traviata‹ hat gestern stattgefunden. Fiasko! Liegt die Schuld an mir oder an den Sängern? Die Zeit wird darüber urteilen.« — Am 13. Juli 1855 erschien Verdi in Paris mit der Oper »Die sicilianische Vesper«, und am 12. März 1857 ging »Simone Boccanegra« in Venedig zum erstenmale in Scene. Es folgten am 17. Februar 1859 in Rom »Der Maskenball«, sodann am 10. November 1862 die für St. Petersburg komponierte Oper »La forza del destino«, am 11. Mai 1867 »Don Carlos« für Paris, und sodann am 24. Dezember 1871 die zur Feier der Einweihung des Suezkanals geschriebene und in Kairo zum erstenmal aufgeführte Oper »Aïda«. In dieser Oper ist der Einflufs der deutsch-romantischen Oper auf Verdi fühlbar. Am

22. Mai 1874 ertönten in Mailand zum erstenmale die Klänge von Verdis »Requiem«. Es kann bei diesem Requiem wohl nicht weiter befremden, dafs der Tondichter als Romane auch in seinem Gottesdienste das Sinnfällige liebt, in der religiösen Musik Verdis das Opernmäfsige vorherrscht. Unwillkürlich liegt ein Vergleich mit Mozarts und Berlioz' »Requiem« nahe. Hier Natürlichkeit und Schönheit in schönster Vereinigung und mit den einfachsten Mitteln grofse Wirkungen erzielt, dort grofsartigen Gedankenflug und tiefe Poesie bei kunstreicher Anhäufung kolossaler Mittel, bei Verdi entzückender, melodischer und harmonischer Wohlklang. Dem »Requiem« folgte 1881 die Oper »Othello« und in den neunziger Jahren die Oper »Falstaff«. Von den Kammermusikwerken, die Verdi geschaffen hat, ist ein Streichquartett besonders bekannt geworden.

Verdi, der zwei Mal verehelicht war (das erste Mal mit der Tochter seines Wohlthäters Barezzi, das zweite Mal mit der Sängerin Strepponi), lebte die letzte Zeit seines Lebens zum Teil in Genua, sowie auf seiner Villa in Busseto. In Mailand schlofs sich sein sangesreicher Mund auf ewig, seine besten Werke aber ehren sein Andenken auch fernerhin als Künstler, und seine vielen Wohlthaten, die er schon bei Lebzeiten den Armen spendete, als Menschen. Er war der Grofsen einer.

Wie heifst der Lieblingsschüler und Freund Verdis, der nicht nur als Komponist, sondern auch als Wortdichter in Italien geschätzt ist?

Arrigo Boïto, geb. 24. Februar 1842 in Padua, studierte Musik am Mailänder Konservatorium und trat 1868 mit der grofsen Oper »Mefistofele« (nach Goethes »Faust«) an die Öffentlichkeit. Aufser dieser Oper schrieb Boïto noch »Ero e Leandro« und »Nerone«, sowie zahlreiche dramatische und novellistische Werke. Erwähnenswert ist, dafs Boïto das Textbuch zu Verdis »Falstaff« verfafst hat.

Welche italienischen Komponisten des 19. Jahrhunderts wandeln mit Boïto ebenfalls die Pfade der sogenannten grofsen Oper?

Amilcare Ponchielli, Komponist von »Gioconda«.

Francesco Cortesi, Komponist von »Mariulizza«.

Besonders ist Amilcare Ponchielli, geb. 1. September 1834 in Paderno Fasolaro, eine hochinteressante musikalische Persönlichkeit der neueren Zeit auf dem Boden der italienischen Musik. Seine Studien machte derselbe am Mailänder Konservatorium, wo er Schüler von Cagnoni war. Die Not der Verhältnisse zwangen ihn, eine Stellung als Musikdirektor der Nationalgarde in Piacenza und später eine Stelle in gleicher Eigenschaft in Cremona anzunehmen. Hier in Cremona brachte Ponchielli seine erste Oper »I promessi sposi« 1856 zur Aufführung. Weitere Opern waren: 1861 »La Savojarda«, »Roderico re de' Goti« 1864 in Piacenza aufgeführt. Dann folgten »La stella del monte« und die Umarbeitung der Oper »I promessi sposi«, welch letztere Oper einen durchschlagenden Erfolg hatte. Das Ballett »Le due Gemelli« 1873, »I Lituani« 1874, sowie »Gioconda« 1876 steigerten den Ruf Ponchiellis in Bezug auf künstlerische Behandlung der grofsen Oper, so dafs er mit Recht zu den bedeutendsten Komponisten Italiens gezählt werden mufs. Aufser der Umarbeitung der Oper »La Savojarda« unter dem Titel »Lina«, ist von Ponchielli noch das Scherzo comico »Il Parlatore eterno«, die Kantate »A Gaëtano Donizetti«, eine Trauerkantate dem Gedächtnis Manzonis gewidmet »Il 29 Maggio«, das Ballett »Clarina«, die »Fantasia militare«, die Romanze »Eternamente« für Sopran, mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello zu nennen.

Filippo Marchetti, Komponist der Oper »Ruy Blas«, gest. 1902.

Alberto Franchetti, geb. 1860 in Turin, machte seine Studien in Venedig, München und Dresden, in letzterer Stadt als Schüler Dräsekes. Seine erste Arbeit, eine Sinfonie, wurde in Dresden prämiiert. 27 Jahre alt, schrieb er seine erste Oper »Asraël«; 1892 folgte »Cristoforo Colombo«, 1894 »Fior d'Alpe«, 1895 »Signor de Pourcegnac« und 1902 »Germania«, die in Mailand zum erstenmale zur Aufführung gelangte und eine Episode aus den deutschen Freiheitskriegen behandelt.

Durch welchen äufseren Anlafs brach am Ende des 19. Jahrhunderts eine neue Epoche für die italienische Oper an?

Durch die im Jahre 1890 von dem Mailänder Musikverleger Sonzogno ausgeschriebene Opernkonkurrenz, aus welcher als epochemachender Sieger Pietro Mascagni mit seiner Oper »Cavalleria rusticana« hervorging. Den zweiten Preis erhielt Ruggiero Leoncavallo mit seiner Oper »Pagliazzi« (Bajazzo), 1892 zum erstenmale aufgeführt. Beide Opern hatten sensationellen Erfolg und machten Schule, denn eine ganze Reihe junger Komponisten entstanden auf Grund dieser Anregung.

No. 31. Pietro Mascagni.

Pietro Mascagni, geb. 7. Dezember 1863 in Livorno, war Schüler des Mailänder Konservatoriums, sowie von Ponchielli und Saladino, und wirkte anfangs als Kapellmeister an kleinen italienischen Bühnen, bis er sich in Cerignola als Dirigent des dortigen Musikvereins niederliefs. Seinen Ruf als Opernkomponist begründete er mit der Oper »Cavalleria rusticana« 1890, jedoch stehen die übrigen Opern »Freund Fritz«, »Die Rantzau», »Ratcliff« und »Iris« gegen sein epochemachendes Erstlingswerk zurück. Aufser diesen Opern sind noch Lieder von Mascagni zu erwähnen.

Ruggiero Leoncavallo, geb. 8. März 1858 in Neapel, studierte am Konservatorium in Mailand und ging nach Paris, wo er 1869 seine erste Oper »Songe d'une nuit d'été« schrieb. Durch die Oper »Pagliazzi« 1892 wurde auch er, gleichwie Mascagni, zum berühmten Opernkomponisten

gestempelt. Seine folgenden Werke »I Medici«, sowie »Scènes de la vie de Bohême« konnten es jedoch nicht zum Erfolge, wie er den »Pagliazzi« beschieden war, bringen.

Wie heifsen die übrigen Jungitaliener, welche sich am Ende des 19. Jahrhunderts dem »Verismo« Mascagnis und Leoncavallos anschlossen?

Pierantonio Tasca (»A santa Lucia«), Umberto Giordano (»Mala vita«), Vincenzo Feroni (»Rudello«), Nicola Spinelli (»Labilia« und »A basso porto«), Cilèa (»Tilda«), Enrico Bossi (»Il Veggente«), Emilio Pizzi (»Editha«), Leoni (»Raggio di Luna«), Giacomo Puccini (»Bohême«; Scenen aus Henri Murgers »Scènes de la vie de Bohême«).

Die musikalische Charakteristik im Vereine mit der den Italienern eigenen Melodik ist das Fesselnde an den Opern der Jungitaliener, deren Stoffe sich zu dem von denen der früheren Komponisten durch das sog. Milieu unterscheiden. Es ist dasselbe, welches der Litteraturrichtung am Ende des 19. Jahrhunderts zu Grunde liegt: das Volkstum in veristischer Darstellung. Die Tragik des Volkslebens, im Gegensatze zum Leben im Bereiche der obersten Gesellschaftsklassen, bildet den Unterschied im dichterischen Vorwurfe der jüngeren und älteren italienischen Opernkomponisten. Verdi selbst hat dieser neuen Richtung in neidloser Weise ein grofses Lob gespendet, wie es H. Ehrlich 1892 aus des Maëstros eigenem Munde mitteilte: »Nichtsdestoweniger ist Mascagni ein sehr grofses Talent und hat auch eine effektvolle Neuerung gebracht: kurze Opern, ohne unnütze Längen. Denn sehen Sie, unsere Fehler waren die endlosen, grofsen Opern, die einen ganzen Abend füllen mufsten. Wir waren immer gezwungen, daran zu denken, wie die Musik für die vierthalb Stunden fertig gebracht werde; also grofse Chöre, die eigentlich sehr wenig mit der Sache selbst zu thun hatten, gedehnte Scenerien, Soloarien mit allerhand Zwischensätzen, das alles hielt die Handlung auf. Nun kommt einer mit einer ein- oder zweiaktigen Oper ohne all das pomphafte Zeug, die Handlung geht rasch von statten; dabei ein grofses, leicht erfindendes Talent; das war eine glückliche Neuerung, die das Publikum mit Begeisterung aufnahm.«

Wie heifsen die Namen von italienischen Komponisten, welche dem 19. Jahrhundert angehören, die bisher noch nicht genannt wurden?

Gaëtano Gaspari, geb. 1807 in Bologna; Kapellmeister an St. Petronio, musikalischer Theoretiker, Musikschriftsteller sowie Komponist von Kirchenmusikwerken.

Michael Costa, geb. 1806 in Neapel; lebte in London als Kapellmeister der italienischen Oper. Von ihm: die Opern »Maloine« und »Don Carlos«, die Oratorien »Ely« und »Naamann«, Lieder u. a. m.

Luigi Felice Rossi, geb. 1805 in Brandizzo, gest. 1863 in Turin; war Schüler Zingarellis, Musikschriftsteller und Komponist zahlreicher Kirchenmusikwerke.

Carlo Barbîeri, geb. 1822 in Genua, gest. 1867 in Pest; Schüler Mercadantes und Komponist vieler Opern.

Adolfo Fumagalli, geb. 1828 in Inzago; Schüler des Mailänder Konservatoriums, Pianist und Komponist von Opern, Liedern und Klavierstücken.

Antonio Cagnoni, geb. 1828 in Godiasco. Von ihm: die Opern »Claudia«, »La tombola«, »Un capriccia di Donna«, »Papa Martin« und »Der Lastträger von Havre«.

Giulio Cottrau (Komponist der Oper »Griselda« u. a. m.)

Stefano Gobatti, geb. 1852 in Bergantino, Nachfolger Mercadantes als Direktor des Konservatoriums in Neapel. Von ihm: die Opern »I Goti« und »Luce«.

Wie heifsen die berühmtesten Sänger und Sängerinnen der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts?

Angelica Catalani, Maria Felicitas Malibran, Sophie Cruvelli, Adelina und Carlotta Patti, Manoel Garcia, (Vater der Malibran), Pauline Garcia (Viardot-Garcia), Pasta, Gertrude Elisabeth Mara, Marchesi, Lablache u. a. m.

Wie heifst der grofse Violinvirtuose Italiens, der als Begründer der modernen Violintechnik zu gelten hat?

Nicolo Paganini, geb. 28. Oktober 1782 in Genua, gest. 27. Mai 1840 in Nizza. (Irrtümlich wird meistens das Geburts-

jahr Paganinis als 1784 bezeichnet, jedoch der Geburtsschein Paganinis, der sich im Archive der Pfarrei von San Salvator befindet, lautet wörtlich: »Anno 1782 die 28. octobris Nicolaus Paganini [sic] Antonii Filii Johannis Baptistae et Theresiae Johannis Bocciardo conjugum, natus heri, et hodie a praeposito baptigatus; suscipientibus Nicolas Caruta gen. Bartolome et Columba Maria Farramole uxore«.) Den ersten Violinunterricht erhielt Paganini vom Violinisten Costa in Genua, sowie von Rolla und Ghiretti in Parma. In der musikalischen Komposition unterrichtete ihn Paër. Paganini entfaltete sehr bald eine beispiellose Technik des Violinspieles; verblüffende Gewandtheit im mehrstimmigen Flageolet, im Pizzikatospiele mit den Fingern der linken Hand und staunenerregende Bogentechnik bildeten seine speziellen Eigentümlichkeiten. Die Bedeutung Paganinis beruht daher auch darin, die Technik des Violinspieles auf eine ungeahnte Höhe gebracht zu haben. Nach seinen grofsen Konzertreisen welche in Italien, Österreich, Deutschland, Frankreich und England stattfanden, zog sich der Virtuose 1835 in seine Heimat zurück, wo er auf seinem Landgute Gassone bei Genua lebte und an einem Brustleiden in Nizza 1840 starb. Seinem Sohne Achille hinterliefs Paganini ein Vermögen von 2 Millionen Franken; seine kostbaren acht Violinen hatte er testamentarisch den acht grofsen Meistern des Violinspieles Bériot, Ernst, Lipinsky, Molique, Mayseder, Ole Bull, Spohr und Vieuxtemps vermacht. Von Paganini, der auch ein bedeutender Guitarrevirtuose war, sind folgende Werke zu merken: 24 Capricen, 12 Sonaten für Violine, Guitarre und Violoncello, 6 Quatuors, die beiden Konzerte für Violine, die Variationen »Der Hexentanz«, »Der Karneval von Venedig«, »God save the King«, »Il moto perpetao«, »Il palpiti«, Variationen über ein Thema aus »Moses« auf der G-Saite u. a. m.

Andere berühmte Instrumental-Virtuosen Italiens im 19. Jahrhundert sind:

Der Violinvirtuose Camillo Sivori, geb. 1817 in Genua (Schüler Paganinis). Antonio Bazzini, geb. 1818 in Brescia, Violinvirtuose. Von ihm aufser Violinsolis Kammermusikwerke und Opern, von denen am bekanntesten die Oper »Iiranda« wurde. Alfredo Piatti, geb. 1823 in Bergamo

(Violoncellovirtuose), studierte anfangs bei Zanetti, dann bei Merighi am Mailänder Konservatorium, und unternahm von 1838 an umfangreiche Konzertreisen, die ihn durch ganz Europa führten. Von 1849 an lebte Piatti in London, lehrend und komponierend. Zahlreiche Salonkompositionen und Konzertsachen für Violoncello sind von ihm geschaffen worden. Giovanni Bottesini, geb. 1823 in Crema, Komponist und Kontrabafs-Virtuose. Von ihm: die Opern »Cristoforo Colombo«, »Michelangelo«, »Vinciguerra«, »Ali Baba«, sowie Sinfonien, Kammermusikwerke, Konzerte und Lieder. Giulio Briccialdi, geb. 1818 in Temi und Carlo Ciardi, geb. 1818 in Florenz (Flötenvirtuosen). Berühmte Violinvirtuosinnen Italiens waren das Geschwisterpaar Millanolla und Teresina Tua.

No. 32. Nicolo Paganini.

Wie heifsen die beiden italienischen Musiker, welche am Ende des 19. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Kammer- und Konzertmusik ernsten Bestrebungen huldigen?

Giuseppe Buonamici und Giovanni Sgambati. Diese beiden Italiener gaben sich in ihrem Vaterlande insofern ernsten musikalischen Bestrebungen hin, indem sie ihr Publikum in die Tiefe und in den Ernst deutsch-klassischer Tonkunst einweihten. Sgambati, der seit 1871 als Lehrer für Klavier und Komposition am Konservatorium in Rom lebt, ist Schüler von Lifzt und war es, der 1866 zum erstenmal

in Italien dessen Dante-Sinfonie, sowie später auch Werke von Richard Wagner zu Gehör brachte. Wie Sgambati in Rom, so wirkt Buonamici, der ein Schüler Hans von Bülows ist, in Florenz. Seine Konzertprogramme weisen neben den Namen der älteren deutschen Musikklassiker auch die der neueren Tondichter — Lifzt und Wagner — auf. Ein ganz besonderes Verdienst hat sich Buonamici erworben, in dem er auf dem Boden von Italien für das Verständnis Joh. Seb. Bachs durch Interpretation Bachscher Werke, sowie durch seine musterhafte Bach-Ausgabe für Klavier thätig war.

Zu erwähnen ist noch der Abbé Perosi als Komponist von Oratorien (»Die Auferweckung des Lazarus« u. a. m.); ferner Enrico Bossi, der Direktor des Konservatoriums in Venedig, als Komponist des Oratoriums »Canticum canticorum«, sowie von wertvollen Orgelsachen.

In Rom wirkte der 1902 verstorbene Direktor des »Liceo di Santa Cecilia«, Filippo Marchetti, dessen Nachfolger der Komponist Falchi ist. Vor allem aber entfaltet in der Hauptstadt Italiens der bereits genannte Giovanni Sgambati eine segensreiche musikalische Thätigkeit. Derselbe ist in der Lifztschen Schule gebildet und vereinigt in seiner Person die Eigenschaften eines Dirigenten, Klaviervirtuosen und Pädagogen; von ihm ist 1896 ein »Requiem« geschrieben worden, das anläfslich der Trauerfeierlichkeiten für König Umberto umgearbeitet und erweitert ward und jedenfalls neben Bossis »Canticum canticorum« das bedeutendste ist, was das moderne Italien auf dem Boden der Musik hervorgebracht hat.

Ein Hauptsitz musikalischen Lebens in Italien ist Bologna, wo Giuseppe Martucci als Direktor des Konservatoriums verdienstlich wirkt. Er war es, der gelegentlich des Jubiläums der Universität von Bologna daselbst Wagners »Tristan und Isolde« aufführte, nachdem in Bologna bereits 1871 Wagners »Lohengrin« auf Italiens Boden seine erste erfolgreiche Aufführung erlebt hatte. Mailand besitzt ein Konservatorium der Musik ersten Ranges, in welchem Maëstro G. Gallignani als tüchtiger Direktor wirkt, ebenfalls Venedig in dem »Liceo Marcello« mit Enrico Bossi als Direktor.

In Luigi Torchi besitzt Italien einen hervorragenden Kritiker und Forscher. In der »Rivista musicale italiana«, M. I., anno VIII fasc. primo) schreibt dieser Musikgelehrte folgendes: »Italien ist betreffs der Wiederaufnahme der klassischen Studien hinter anderen Nationen zurückgeblieben. Soll es noch eine eigene Kunst besitzen, so darf diese nicht das Resultat einer Assimilierung fremder Tendenzen und Geschmacksrichtungen sein — ein Irrtum, dem die neuen italienischen Komponisten infolge ihres Mangels an Nationalgefühl huldigen — sondern das Resultat echt italienischer, künstlerischer Erziehung, die zu unverfälschten ›Manifestationen italienischen Geistes hinführt‹.« — »Der Staat mufs es verstehen, dafs die Grundlage für eine Reorganisation der Musikstudien die endliche Einführung der italienischen Klassik in den Konservatorien, die ja doch Institute italienischer Kunst sind, bilden müsse. Thut der Staat dies auch nicht, so ist das ein Zeichen, dafs die Staatslenker ein Problem hervorragenden nationalen Interesses übersehen.«

Bibliographie

zu

Band III: Die Musikentwicklung auf dem Boden von Italien.

(Alle in nachstehendem Verzeichnis aufgeführten Schriften sind zu beziehen durch die Verlagsbuchhandlung Max Schmitz in Leipzig-R.)

Palestrina, seine Zeitgenossen und Nachfolger. (Schule von Rom.)

Baini, G., Memorie storico-critiche sulla vita e sulle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina. 2 Bände. Roma, 1828.

Winterfeld, C. v., Johannes Pierluigi von Palestrina. Breslau, 1832.

Kandler, F. S., Über das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina. Nach *Giuseppe Baini*. Leipzig, 1834.

Thibaut, Über Reinheit der Tonkunst. (Mit einem Bildnisse Palestrinas.) Heidelberg, 1825.

Naumann, E., Italienische Tondichter. (Daraus: Palestrina.) Berlin, 1876.

Bäumker, W., Palestrina. (Ein Beitrag zur kirchenmusikalischen Reformation des 16. Jahrhunderts.) Freiburg, 1877.

Ambros, A. W., Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance von Palestrina an. 4. Band seiner Geschichte der Musik. Leipzig, 1878.

Schelle, Ed., Die päpstliche Sängerschule in Rom, genannt die sixtinische Kapelle. Wien, 1872.

Bellermann, H., Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts. Berlin, 1858.

Becker, C. F., Mehrstimmige Gesänge berühmter Komponisten des 16. Jahrhunderts. Dresden.

Spitta, Ph., Palestrina im 16. u. 19. Jahrhundert. Deutsche Rundschau 1894.

Waldersee, Graf Paul, Giovanni Pierluigi da Palestrina und die Gesamt-Ausgabe seiner Werke. Nr. 52 der Sammlung musikalischer Vorträge. Leipzig.

Glareani, Dodekachordon. Basil, per St. Petri. Roma, 1547.

Felix, G., Palestrina et la musique sacrée, 1594—1894. Av. plusieurs planches. Desclée, 1895.

Molitor, Pater Raphael, Die Choral-Reform unter Gregor XIII. Leipzig, 1901.

Für Nicht-Katholiken seien zum näheren Verständnis der Liturgie, sowie überhaupt des Ritus der katholischen Kirche folgende Werke zum Studium empfohlen:

Kothe, Bernh., Musikalisch-liturgisches Wörterbuch für alle Freunde der Kirchenmusik, insbesondere für Chordirigenten. Breslau, 1890.

Boeckeler, Gregoriusbuch. Wesen und Eigenschaften der katholischen Kirchenmusik. Aachen.

Krabbel, Christ., Prinzipien der Kirchenmusik. Bonn, 1893.
Krutschek, Paul, Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche. Eine Instruktion für katholische Chordirigenten. Regensburg, 1897.
Schauerte, Heinr., Die Akte der heil. Musik. Paderborn, 1894.
Schauerte, Heinr., Die natürlichen Teile der heiligen Musik. Paderborn, 1893.
Schauerte, Heinr., Musikalischer Kommentar zum Missale Romanum. Paderborn, 1893.
Schauerte, Heinr., De musicas sacrae justitia. Paderborn, 1893.
Kirnberger, U. L., Lehr- und Übungsbuch des gregorianischen Choralgesanges. Mit 18 Tafeln. Freising, 1888.
Wagner, Peter, Einführung in die gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralkunde. Mit 13 Tabellen. Freiburg, 1895.
Keller, J. W., Die acht Psalmentöne des gregorianischen Choralgesanges mit Orgelbegleitung. Aachen, 1856.
Schmetz, Paul, Die Harmonisierung des gregorianischen Choralgesanges. Düsseldorf.
Schmetz, Paul, Vortrag des Chorales nach Dom. Pothiers Methode. Strafsburg, 1897.

Zur Liturgie und Feier des katholischen Kirchenjahres:

Guéranger, Dom. Pr., Das Kirchenjahr. Übersetzt von *Dr. Heinrich.* 14 Bände. 1888.
Haberl, Dr. Fr. X., Die Feier der heil. Kar- und Osterwoche. Lateinisch und deutsch, für Gebet und Gesang. Regensburg, 1892.
Kayser, Dr. J., Beiträge zur Geschichte und Erklärung der ältesten Kirchenhymnen. Band I 1881, Band II 1886. Paderborn.
Schulte, Dr. Adalb., Die Hymnen des Breviers nebst den Sequenzen des Missale übersetzt und erklärt. Paderborn, 1898.
Schmid, Dr. Andr., Caeremoniale für Priester, Leviten, Ministranten und Sänger zu den gewöhnlichen liturgischen Diensten. Mit 60 Abbildungen. Kösel, 1897.
Schober, G., Caecermoniae missarum solemnium et pontificalium aliaeque functiones ecclesiasticae. Regensburg, 1894.

Musikentwicklung auf dem Boden von Venedig.

Caffi, F., Storia della musica sacra nella già Capella Ducale di San Marco dal 1378—1797. Venezia, 1854—55.
Naumann, E., Das goldene Zeitalter der Tonkunst in Venedig. Heft 248 der Sammlung gemeinwissenschaftlicher Vorträge. Berlin, 1876.
Naumann, E., Italienische Tondichter. Berlin, 1876.
Winterfeld, C. v., Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin, 1834.
Schmid, A., Ottavio dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen und seine Nachfolger im 16. Jahrhundert. Wien, 1845.
(Nach den neuesten Forschungen Prof. Dr. H. Riemanns war Jörg Reyser in Würzburg 1481 Erfinder der beweglichen Typen.)

Galvani, L. N., Die Opern von Venedig im 17. Jahrhundert. Mailand, 1880. (Dieses Werk berichtet über die Thätigkeit von 16 Opernunternehmungen dieser Glanzzeit Venedigs in der Zeit 1637—1700, giebt in drei Anhängen noch die Geschichte zweier anderer Unternehmungen, und aufserdem eine Zusammenstellung gedruckter theatralischer Werke und drei Inhaltsverzeichnisse.)

Scudo, P., Chevalier Sarti oder musikalische Zustände Venedigs im 18. Jahrhundert. Aus dem Französischen übersetzt und mit musikalischen Anmerkungen begleitet von *O. Kade.* Dresden, 1858.

Chilosotti, O., Sulla lettera-critica di Benedetto Marcello contra Antonio Lotti. Bassano, Pozzato, 1885.

Bigi, Q., Di Claudio Merulo da Corregio, principe dei contrappuntisti e degli organisti del 16 secolo. Parma, 1861.

Marcello, B., Il teatro alla moda ossia metodo sicuro, e facile per ben comporre, ed esseguire l'opere italiane in musica all' uso moderno. Stampata ne Borghi di Belisania per Aldivivi Licante. (Satire.) Venezia.

Wiel, Taddeo, I Teatri musicali Veneziani del settecento. Venedig, 1897.

Musikentwicklung auf dem Boden von Florenz.

Naumann, E., Italienische Tondichter. Berlin, 1876.

Arteaga, St., Le rivluzioni del teatro italiano. Venezia, 1885. Übersetzt von *Forkel* unter dem Titel: Geschichte der italienischen Oper von ihrem ersten Ursprung bis auf die gegenwärtige Zeit. Leipzig, 1789.

Gevaërt, F. A., Die Vokalmusik in Italien unter den Florentiner Meistern von 1500—1630. Neue Berliner Musik-Zeitung, 29. Jahrgang.

Caccini, Giulio, Vorrede zu seiner Oper »Euridice«. 1600.

Peri, Jacopo, Vorrede zu seiner Oper »Euridice«. 1600.

Cavalieri, Emilio del, Vorrede zum musikdramatischen Werke »Del' anima e del corpo«. 1600.

Galilei, Vincentio, Dialogo della musica antica e modena. 1581 (1. Ausg.) 1602 (2. Ausg.).

Gagliano, M., Vorrede zu seiner Oper »Dafne«. 1609.

Doni, J. B., Sämtliche Schriften in 2 Bänden herausgegeben von *Ant. Francesco Gori.* Florenz, 1762. Dabei Einzelnes von *G. Bardi* und *Pietro della Valle.*

Grandini, A., Valdrighi F., e Ferrari-Moreni, H., Cronistorio dei teatri di Modena dal 1558 al 1871. Modena, 1873.

Eitner, Sommer u. a. m., Die Oper in ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Enthalten in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung. Berlin und Leipzig, Jahrgang I—XXI.

Musikentwicklung auf dem Boden von Neapel.

Florino, Fr., Cenno storice sulla scuola musicale de Napoli. Napoli, 1869.

Catalani, Angelo, Delle Opere di Alessandro Stradella esistendi nell' archivio musicale R. Biblitheka Palatina di Modena. Modena, 1866.

Naumann, E., Italienische Tondichter. Berlin, 1876.

Florimo, Fr., La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii con uno squardo sulla storia della musica in Italia. Napoli, 1880—82. 4. tome.
Villarosa, March. di, Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli. Napoli, 1840.
Schletterer, H. M., Giovanni Battista Pergolese.
Nr. 17 der Sammlung musikalischer Vorträge.

Litteratur über die Musikinstrumente.

Die Entwicklung der Instrumentalmusik (vornehmlich auf dem Boden Italiens) vom 16. Jahrhundert an.

Wasielewski, W. J. v., Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert mit Abbildungen von Instrumenten und Musikbeilagen. Berlin, 1878.
Wasielewski, W. J. v., Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalkomposition. Die hierzu gehörenden Musikbeilagen enthalten 40 Instrumentalkompositionen aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Bonn, 1874.
Baron, Untersuchung der Instrumente der Lauten. Nürnberg, 1727.
Virdung, Sebastian, Musica getutscht. (Deutsche Musik.) Basel, 1511. (Befindlich in der kgl. Bibliothek zu Berlin, sowie in der k. k. Hofbibliothek in Wien.)
Faksimile-Ausgabe von *R. Eitner* in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung. Leipzig u. Berlin, Jahrgang I—XXI.
Agricola, Martin, Musica instrumentalis. Erste Ausgabe: Wittenberg, 1529. Zweite Ausgabe: 1542. (Die kgl. Bibliothek in Berlin besitzt beide Ausgaben, während die Wiener und Leipziger Bibliothek nur die erste Ausgabe besitzen.)
Lafranco, Giov. Maria, Scintille, ossia regola di musica etc. Brescia, 1522.
Luscinius Ottmarus, (Nachtgall) Musurgia seu praxis Musicae. 1536.
Fontego, Silvestro Ganasi del, Regola Rubertina, che insegna suonare de Viola d'arco tastada. Venezia, 1543.
Zacconi, Ludovico, Prattica di musica. Venezia, 1592.
Praetorius, Michael, Syntagma musicum. 2 Bände. Der zweite Band erschien 1619. — Syntagma, 2 Teile, v. d. Instrumenten, veröffentlicht in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung. Leipzig u. Berlin, (Jahrgang I—XXI.
Wasielewski, W. J. v., Die Violine und ihre Meister. Leipzig.
Niederheitmann, Fr., Cremona. Eine Charakteristik der ital. Geigenbauer und ihre Instrumente. Leipzig, 1877.
Diehl, N. L., Die Geigenmacher der italienischen Schule. Hamburg, 1876.
Fétis, F. J., Antoine Stradivari etc. Paris, 1856.
Ambros, A. W., Die italienischen Organisten. (In dessen »Geschichte der Musik«. 4. Band, von Seite 434ff.). Leipzig, 1878.
Naumann. E., Die grofsen Geiger und italienische Sonatisten. (In dessen »Italienische Tondichter« von Seite 351ff. Berlin, 1876.
Gerle, Hans, Musica teutsch. Nürnberg, 1532. Dieses Werk erschien 14 Jahre später in vermehrter Auflage; dasselbe befindet sich in der kgl. Bibliothek zu Berlin.

Judenkunig, Hans, Ain schöne künstliche underweisung in diesem Buechlein leychtlich zu begreiffen den rechten Grund zu lernen auf der Lautten und Geigen, mit vleiss gemacht von Hans Judenkunig, pirtig von Schwebischen Gmünd Lutenist, jetzt zu Wien in Österreich. 1525. (Befindlich in der kaiserlichen Bibliothek in Wien.)

Ammerbach, Orgeltabulaturbuch. Dasselbe ist dem theoretischen Inhalte nach eine Schule für die Tasteninstrumente des 16. Jahrhunderts und giebt über die Beschaffenheit der Klaviatur, über die in der Tabalatur vorkommenden Schriftzeichen (Charaktere), über den Fingersatz, über die Ausführung der Mordanten und Konkordanten, sowie über das Stimmen eines Instrumenten Aufschlufs. 1571. (Befindlich in der Leipziger Stadtbibliothek.)

Schmid, Bernhard, der Ältere, Tabulaturbuch. Strafsburg, 1577.

Schmid, Bernhard, der Jüngere, Tabulaturbuch. 1607.

Wyssenbach, Rudolph, Tabulaturbuch uff die Lauten. 1550.

Neusiedler, Lautenbuch. 1535.

Schlick, Arnold, Tabulaturen etlicher Lobgesang und liedlen uff die Orgeln und lauten. 1512.

Lyon, Cl., Jean Guyot dit Castileti célèbre musicien wallon du XVIe siècle maître de chapelle de S. M. l'empereur d'Allemagne Ferdinand Ier, né à Chatelet en 1512 Conférences. Charleroi, 1876.

Schlick, Arnold, Spiegel der Orgelmacher und Organisten. Heidelberg, 1511. (Neuerdings veröffentlicht von *R. Eitner* in den Monatsheften für Musikgeschichte. I. Jahrgang, 1869, 5. u. 6. Heft.

Roberti, G., La capella regia di Torino 1515—1870. Torino, 1880.

Braegelmann, B., De scala musica impr. organi et clavichordii ab Europaeis usurpata. Bonn, 1864.

Adlung, J., Musica mechanica organoedi; d. i. gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch etc. der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien und anderen Instrumenten. 2 Bände mit vielen Abbildungen. Berlin, 1768.

Laute, die, Beschreibung, Geschichte, Verfertigung der Laute. Mit Kupfern. Enthalten in Krünitz' Encyklopädie 1780.

Fanzago, F., Orazione delle lodi di Gius. Tartini. Con un breve compendio della vita del medesimo. Padova, 1770.

Rangoni, G. B., Saggio sul gusto della musica col carattere dé tre celebri sonatori di violino Nardini, Lolli e Pugnani. Livorno, 1790. Französisch und italienisch.

Wasielewski, W. J. v., Die Violine und ihre Meister. Leipzig, 1869 und weitere Auflagen.

Die Weltherrschaft der italienischen Oper, sowie der italienischen Musik überhaupt, bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.

Polko, E., Nicolo Paganini trad. par Ravasini. Milano, 1876.

Schütz, F. C. J., Leben, Charakter und Kunst des Ritters Nicolo Paganini. Ilmenau, 1830.

Branca, E., Felice Romani ed i piu riputati maestri di musica del suo tempo; cenni biogr. ed anedod. Torino, 1882.

Zanolini, C., Biografio di Giach. Rossini. Bologna, 1875.
Pougin, A., Verdi. Sa vie et ses œuvres. Paris.
Dasselbe englisch von *J. E. Matthew*. London.
Dasselbe deutsch von *A. Schultze*. Leipzig.
Robert, O., Gasparo Luigi Pacifico Spontini. Berlin.
Schottky, Paganinis Leben und Treiben. Prag, 1830.
Harry, Paganini in seinem Reisewagen und Zimmer. Braunschweig, 1830.
Stendhal, Vie de Rossini. Paris, 1821. Deutsch von *Wendt* (Rossinis Leben und Treiben). Leipzig, 1821.
Pougin, A., Bellini, sa vie et ses œuvres. Paris, 1868.
Azevedo, A., G. Rossini, sa vie et ses œuvres. Paris, 1864.
Brighenti, P., Della musica Rossiniana e del suo autore. Bologna, 1830.
Majer, A., Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana. Padova, 1821.
Hayr, G. S., Biografie di scrittori e artisti musicali Bergamaschi nativi etc. Bergamo, 1875.
Musica italiana, La, nel seculo 19; richerche di Eleuterio Pantalogo. Firenze, 1828.
Narducci, E., Di Benedetto Micheli poeta, musico e pittore romano del seculo 18. La liberta romana. Roma, 1878.
Silvestri, L. S., Della vita e delle opere di Giach. Rossini. Milano, 1874.
Trambusti, G., Storia della musica e spezialmente dell' italiana. Velletri, 1867.
Zacco, T., Cenni biografici di illustri scrittori e compositori di musica Padovani. Padova, 1840.
Cherubini, L., Biographie desselben, sowie ästhetische Darstellung seiner Werke. Erfurt, 1810.
Cimarosa, D., Biographie desselben, sowie ästhetische Darstellung seiner Werke. Erfurt, 1810.
Païsiello, C., Kurze Biographie desselben, sowie ästhetische Darstellung seiner Werke. Erfurt, 1810.
Rellstab, L., Über mein Verhältnis als Kritiker zu Herrn Spontini als Komponisten und Generalmusikdirektor in Berlin. Leipzig, 1827.
Catalani-Volabregue, A., Eine biographische Skizze. Kassel.
Naumann, E., Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin, 1876.
Siebigke, Muzio Clementi, nebst einer kurzen Darstellung seiner Manier. 1801.
Scudo, P., Der Chevalier Sarti oder musikalische Zustände Venedigs im 18. Jahrhundert. Übersetzt und mit musikalischen Anmerkungen begleitet von *O. Kade*. Dresden, 1858.
Mosel, J. F. v., Über das Leben und die Werke des Anton Salieri. Wien, 1827.
Edwards, Life of Rossini. Boston.
Edwards, Rossini and his school. New-York, 1881.
Lafage, J. A. de, Memoria intorno la vita e le opere di Stanislaus Mattei. Bologna, 1840.
Gaspari, G., La musica in Bologna. Milano.
Gumprecht, O., Rossini. (Siehe dessen musikalische Charakterbilder.) Leipzig, 1869.

Manfredini, V., Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori. Bologna, 1788.

Kestner, A., Römische Studien. (Über Catalani, Paganini, Rossini etc.) Berlin, 1850.

Souvenir de F. Blangini. (Maître de Chapelle du roi de Bavière etc. 1797.) Publ. par *M. de Villemarest.* Paris, 1834.

Stendhal, Vies de Haydn, de Mozart, et de Metastase. Nouv. Edit. Paris, 1854.

Tognetti, Fr., Lettere che servono di appendice al suo discorso su i progressi della musica in Bologna. Bologna, 1819.

Kohut, A., Rossini. (Musiker-Biographien.) Leipzig.

Niggli, A., Faustina Bordoni-Hasse.
Nr. 21/22 der Sammlung musikalischer Vorträge. Leipzig.

Roeder, M., Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien.
Nr. 25 der Sammlung musikalischer Vorträge. Leipzig.

Joachim, G., Von Rossini bis Mascagni. (Ein Bild der italienischen Oper im 19. Jahrhundert.) Berlin, 1893.

Guhr, F. W., Paganinis Kunst die Violine zu spielen. Frankfurt a. M., 1831.

Monaldi, G., Giuseppe Verdi und seine Werke. Übersetzt von *Holthof.* Stuttgart u. Leipzig, 1898.

Pudor, H., Zur Erklärung der »Cavalleria rusticana« (Sicilianische Bauernehre). Dresden.

Perinello, C., Giuseppe Verdi. Sein Leben und seine Werke.

Conestabile, G., Vita di Nicolo Paganini. Perugia, 1851.

Pantalago, Eleut., La musica italiana nel secolo XIX. Richerche filosofico-critiche. Firenze, 1828.

Ein Rivale Glucks (Piccini). Siehe »Die Zeit«, Wien, Bd. 23, Nr. 293.

Über Nicolo Paganini. Siehe »Le memorie di Nicolo Paganini«. L'Illustratione italiana, Jahrgang 25, Nr. 42. 1898.

Parazzi, A., Della Vita e delle opere musicali di Lodovico Grossi-Viadana, inventore del basso-continuo nel sec. XVI. Milano, 1876.

Ott, J., 115 weltliche und einige geistliche Lieder mit deutschem, latein., franz. und ital. Text zu 4, 5 u. 6 Stimmen, gesetzt von den bedeutendsten Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts, gesammelt im Jahre 1544. Neue Ausgabe in Partitur mit beigesetztem Klavierauszuge von *R. Eitner, L. Erk* und *C. Kade.* Berlin, 1873—75.

Vernarecci, A., Ottaviano dé Petrucci da Fossombrone, inventore dei tipi mobili metallici fusè della musica nel sec. XV. 2. Bd. Bologna, 1882.

Gerinello, C., Giuseppe Verdi. Berlin, 1900.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21338 4628